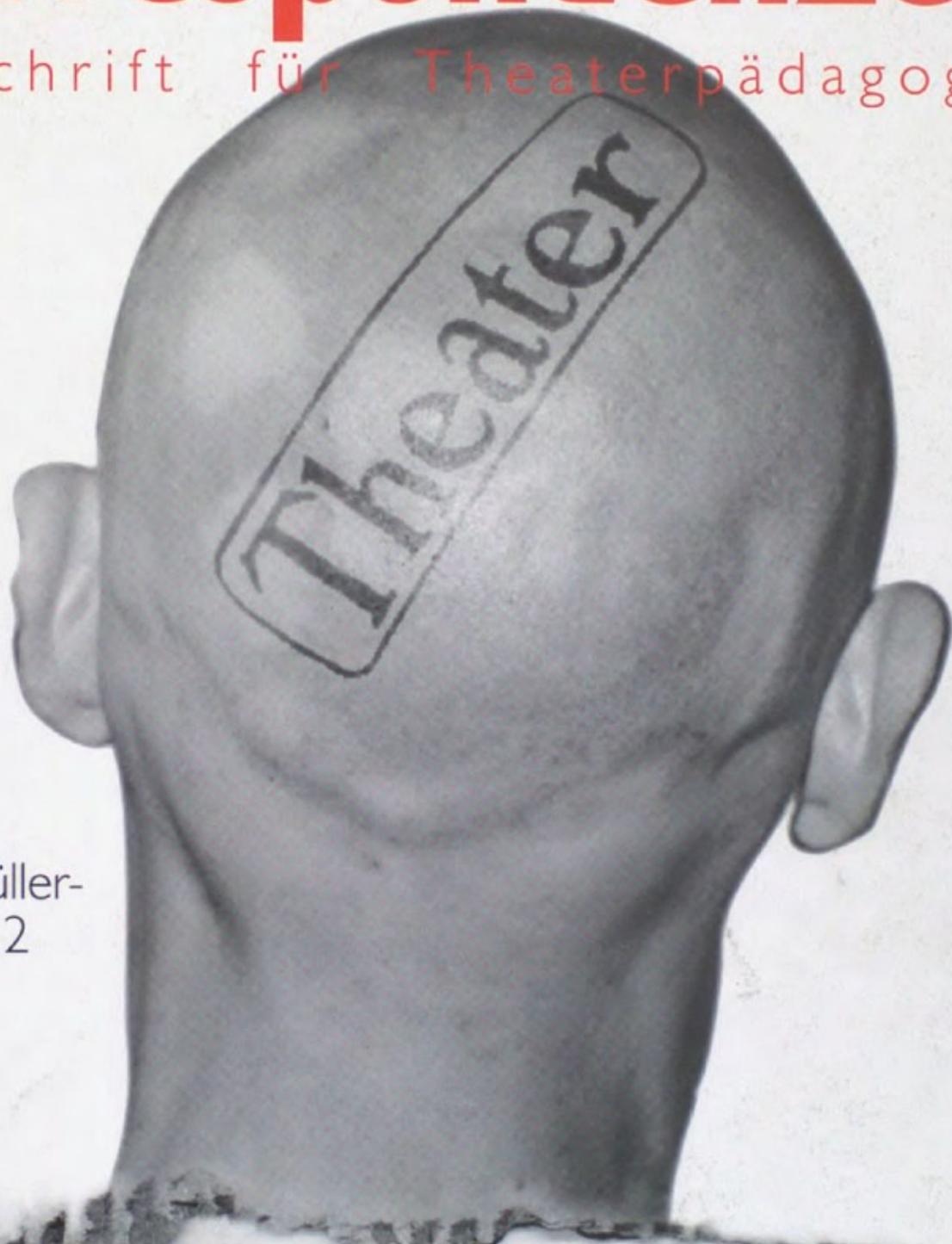


Korrespondenzen

Zeitschrift für Theaterpädagogik



Heiner-Müller-
Sonderteil 2

THEATRALITÄT

Mit Gesamtregister
der Hefte 1 (1985)
bis 25 (1995)

Inhalt

Korrespondenzen, Heft 27, September 1996

Florian Vaßen Theatralität und Register – ein Vorwort.....	1
---	---

Teil I: Theatralität

Joachim Fiebach Theaterstudien als Cultural Studies	5
Rudolf Münz Aldilà teatrale.....	13
Karel Kosik im Gespräch mit Alain Finkielstein Der „Schauspieler“ und das „Ende der Geschichte“.....	22
Gottfried Fischbom Hungerstreikende und Hungerkünstler als Akteure neuzeitlicher Theatralität. Hypothesen.....	23
Brigitte Röttgers „Ach ja, die Hungerkunst“ – Aus dem Protokoll von George Taboris „Hungerkünstler“-Inszenierung.....	24
Gabi Beier Mit dieser Auflösung des unversehrten Körpers hat der Tanz große Mühe.....	30
George Tabori Ein weiter Theater-Begriff: Zum „Staatstheater“.....	31
Jürgen Belgrad Theatralität im Alltag	34
Ulrike Hentschel Alles Theater?.....	43
George Tabori Ein weiter Theater-Begriff: Zu „Bett und Bühne“	44

Teil 2: Sonderteil Heiner Müller 2

Gespräch mit Heiner Müller – Auszug mit einem Kommentar von Marianne Streisand	51
Von Müller über Mudrooroo zu Brecht – Ein Interview mit Gerhard Fischer	56

Teil 3: Multiplik

Multiplik – Das neue Fort- und Weiterbildungsprogramm des BUT	59
---	----

Teil 4: Vermischtes

Gerd Koch Benno Bessons Arbeit an den „feinen Unterschieden“	63
Florian Vaßen Brecht und die absolute Wahrheit des Herrn Kra.....	65
Florian Vaßen Brasilianische Theater-Impressionen oder Erfahrungssplitter von Theatralität.....	66
Veranstaltungshinweise.....	68
Abbildungsnachweis.....	69
Impressum.....	69

In der Hefmitte zum herausnehmen:

Sonderteil
Register
Hefte 1-25

Theatralität und Register bestimmen dieses Heft der *Korrespondenzen* – einen größeren Kontrast kann man sich wohl kaum vorstellen.

Auf der einen Seite ein abstrakter Begriff im Kontext einer äußerst komplexen theoretischen Diskussion um einen erweiterten Theaterbegriff, um anthropologische, kulturhistorische, ethnologische, soziologische und ästhetische Fragestellungen und um die aktuelle Problematik von Virtualität, inszenierter Wirklichkeit und Wirklichkeitsverlust.

Auf der anderen Seite ein Personen-, Sach- und Institutionen-Register der Hefte 1 bis 25 der *Korrespondenzen* als ein pragmatisches Hilfsmittel für die theaterpädagogische Arbeit, das „Vergrabenes“ und „Vergessenes“ wieder greifbar macht, Wiederholungen und Verdoppelungen erspart und die Kontinuität in Diskussion und praktischer Arbeit sichtbar macht.

Das Register kann aus dem Heft herausgenommen werden, so daß es separat benutzt werden kann. Vielleicht verführt es ja sogar manch einen dazu, ältere Hefte der *Korrespondenzen* nachzubestellen!

Dieser Kontrast zeigt aber auch die ganze Spannbreite der Theaterpädagogik, ihre Vielfältigkeit und Heterogenität, insbesondere das nicht immer, aber oft produktive Spannungsverhältnis von Theater und Pädagogik.

Das Theater ist tot – es lebe das Theater!

So oder ähnlich könnte pointiert formuliert werden, wenn man einerseits die Probleme des gegenwärtigen Kunst-Theaters beobachtet, andererseits sich die zunehmende **Theatralisierung** aller Lebensbereiche gegenwärtig. Nun ist das Theater als ästhetischer Ausdruck natürlich nicht tot, aber es mangelt – zumindest im deutschsprachigen Raum – doch an guten TheaterautorInnen, das Stadt- und Staatstheaterssystem ist in einer strukturellen Krise und unter künstlerisch-inszenatorischen Gesichtspunkten gibt es viele Fragezeichen. Gleichwohl besitzt

das Theater in seiner präsentischen Form, lebendigen Körperlichkeit und zeitlichen Einmaligkeit unverwechselbare Stärken und Faszinosa im Vergleich mit anderen technischen audiovisuellen Medien. Deren alles vereinnahmende Kraft und wachsender gesellschaftlicher Einfluß basieren aber gerade auf der weitgehenden Abwesenheit dieser herausragenden Besonderheiten des Theaters und der Möglichkeit von repetitiver **Virtualität**. Indem die **neuen Medien** nur noch eine inszenierte Wirklichkeit präsentieren verstärken sie immens die Tendenz der **Theatralisierung der Alltagswelt**. Eine endlose Kette von **inszenierten** Ereignissen, Ästhetisierung von Herrschaftsverhältnissen, die Selbstinszenierung mit Show

und Image als zentrale Kategorien der Öffentlichkeit verweisen auf die Problematik von **Wirklichkeitsverlust** in einer Erlebnis- und Spektakel-Gesellschaft.

Florian Vaßen

Theatralität also als alles umfassendes

Modewort unserer Zeit? – Ja und nein! Sicherlich ist dieser Begriff, vor allem seine zunehmende inflationäre Verwendung, eben Folge und Ausdruck einer spezifischen gesellschaftlichen Entwicklung. Seine Aktualität **spiegelt** nur die Situation, d. h. er ist affirmativ und – wenn man so will – ideologisch.

Dem ist jedoch entgegenzuhalten, daß gerade die qualitativen medialen Veränderungen der letzten Jahrzehnte zu allererst die zuge-spitzten Fragestellungen der Theatralität ermöglichen, obwohl Theatralität – so wie es aussieht – eine anthropologische Dimension hat, jedenfalls seit Jahrtausenden existent ist und schon zu Anfang dieses Jahrhunderts als Problembereich erkannt wurde. Bestimmte Fragen aber werden eben erst formuliert, wenn es die gesellschaftlichen Verhältnisse zulassen. Diese Auseinandersetzung mit dem Begriff Theatralität impliziert also einen **kritischen** Blick auf anthropologische und kulturhistorische, ethnologische und soziologische sowie ästhetische Phänomene, wie auch die Beiträge dieses Heftes, insbesondere die von Fiebach und Münz, es sichtbar machen.

In diesem Kontext entstand auch das Schwerpunktprogramm der Deutschen Forschungsgemeinschaft „Theatralität – Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften“, in dem auf der Grundlage eines weiten, nicht- oder transdisziplinären Theatralitäts-Begriffs als kulturwissenschaftliche Grundkategorie die vier Schwerpunkte **Performance, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung** untersucht werden sollen. An die Stelle von Texten und Monumenten, d. h. von Werken, treten also **theatrale Prozesse** auf den verschiedensten gesellschaftlichen Ebenen, von der Sonderform des Kunst-Theaters über Rituale, Feste, Zeremonien, Spielen, Sport- und Politikveranstaltungen, Cultural Performances bis zu alltäglichem Rollenverhalten u. ä. Wichtig ist dabei, daß die Theatralitätsbegrifflichkeit, z. B. Rolle, Inszenierung, Szene, Kostüm, Schauspiel, Zuschauer, in der Regel nicht metaphorisch verwendet wird, sondern „als ein heuristisches Prinzip eingesetzt“ ist.

Neben den zentralen gesellschaftlichen Veränderungen werden immer wieder zwei Ausgangspunkte dieses weiten Theaterbegriffs genannt: Zum einen die **Theateravantgarde** der 60er und 70er Jahre, zum anderen **ethnologische** Forschungen. Ein dritter Bezugspunkt wird oft nur am Rande erwähnt: die **russische Theaterhistoriographie** und ihre Diskussion über einen weiten Theaterbegriff im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Neben Evreinovs Begriff „teatral'nost“ (Theatralität) belegen neuere Forschungsergebnisse von Gerda Baumbach die innovative Rolle von Vsevolod Gerngross mit seinem Begriff des Handelns und seinem erweiterten und zugleich differenzierten Theaterbegriff sowie eine gewisse Kontinuität bis zur Theatralitätsforschung von Rudolf Münz.

Die Auseinandersetzung mit Theatralität beginnt in diesem Heft nicht zufällig mit zwei tendenziell programmatischen Texten: Joachim Fiebachs *Theaterstudien als Cultural Studies* und Rudolf Münz' *Aldilà teatrale*.

Fiebach interessiert in seiner Untersuchung „Vorgänge sozio-kultureller und politischer Kommunikation, für die darstellerische Tätigkeiten eine wesentliche Rolle spielen“ und die „mit dem tätigen Körper und/oder seinen mediatisierten Bildern ope-

rieren“. Diese theatralen Vorgänge sind insofern „ein erheblicher historischer Wirkungsfaktor“, weil sie „als *Symbolische Aktionen* ein erhebliches Gewicht in (...) historischen Kontexten“ haben. Die **Cultural Studies** im Sinne von „nichtdisziplinären Theaterstudien“ können – so Fiebach – auf zentrale Fragen wie z. B. „Mit welchen Haltungen und aus welchen Blickwinkeln wären befreiende Wahrnehmung und Bedenken einer so paradoxen, ‚theatral‘ besetzten Gegenwart und ihrer vielfältigen Vergangenheiten (noch) möglich?“ eine Antwort geben. Vor allem die „ethnografische Sozial- und Kulturanthropologie“ vermag den weiten Bereich der **Cultural Performance** genauer zu untersuchen.

Lenkt Fiebach den Blick auf das theatrale Potential sozialen Handelns im Sinne eines sehr weiten nicht- oder transdisziplinären kulturwissenschaftlichen Theatralitätsbegriffs, so konzentriert sich Münz Text *Aldilà teatrale* auf die Analyse der unterschiedlichen Theatralitätsbereiche innerhalb eines gesellschaftlichen **Theatralitätsgefüges** und legt einen *Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen* vor. Mit Blick auf die „Geschichte des älteren europäischen Theaters“ zeigt Münz die „besonderen Beziehungen zwischen ‚Theaterleuten‘ und einer ‚anderen‘ Welt“, hebt als „Schlüsselproblem“ das Phänomen der Maske hervor, beschäftigt sich mit der *Arte guillaresca* und untersucht schließlich die *Commedia dell'Arte*: „Das Heraustreten der Masken aus der ‚anderen‘ (Toten-)Welt führt zur ‚Geburt der Commedia dell'Arte‘“. Dieses historische Thema scheint auf den ersten Blick weit entfernt von den aktuellen Fragestellungen der Theatralität. Aber Münz hat wegen der „Kompliziertheit des Sachverhalts“ bewußt „frühe, relativ einfache Strukturen“ als Untersuchungsgegenstand gewählt, um so ein Theatralitätsgefüge mit „klare(n), in jeweiligen Wechselbeziehungen stehende(n) Positionen“ aufzeigen zu können. Neben dem „Nichttheater bzw. (der) Theaterablehnung“ existieren nach Münz ein „Theater‘ (des Lebens)“, die „Entfaltung großen Kunsttheaters“ „und eben die Entwicklung von ‚Theater‘ ingestalt der *Commedia dell'Arte*.“ Dieses widersetzte „sich der Tendenz, Kunst-Theater zu sein“, blieb „auf der Position von ‚Theater‘, nahm dabei den Zuschauer/Teilnehmer mit, um sich gemeinsam von den Übeln des „Theaters“ (des Lebens) zu bewahren.“ Mit diesem dreigeteilten Theatralitätsgefüge, das

Münz schon 1989 in *Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt „Theatergeschichte“* (Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto“. Theaterwissenschaftlicher Informationsdienst Nr. 61, Heft 1, Leipzig 1989) formulierte, hat er eine Konzeption entworfen, die Theatralität als einen „gesellschaftskonstituierenden Faktor“ verwendet und damit der Gefahr entgeht, daß Theatralität als Modewort zur Belieblichkeit degeneriert.

Ich habe Münz' Überlegungen aus zwei Gründen relativ ausführlich dargestellt. Zum einen ist Münz einer der „Väter“ der heutigen Theatralitäts-Diskussion und zwar in einer spezifisch gesellschaftsorientierten, zum Teil auch anthropologischen Weise, wie sie in Teilen der damaligen DDR-Theaterwissenschaft entwickelt wurde. Mit Münz' theoretischem Ansatz wird also neben den cultural studies, wie sie in Fiebachs Beitrag vorgestellt werden, und neben der semiotischen Analyse, wie sie vor allem von Fischer-Lichte vertreten wird, eine der zentralen theaterwissenschaftlichen Methoden der Theatralitätsforschung beispielhaft expliziert. Zum anderen ist dieses Heft der *Korrespondenzen* in gewisser Hinsicht auch eine **Hommage an Rudolf Münz**, eine etwas verspätete und sicherlich auch bescheidene Festgabe zu seinem 65. Geburtstag.

Karel Kosik, der 68-Generation noch gut bekannt durch sein damals viel diskutiertes Buch „Die Dialektik des Konkreten“, greift in einem Gespräch mit Alain Finkelkraut Nietzsches interessanten Gedanken vom „Schauspieler“ als „Hauptgestalt der modernen Zeit“ auf. Kosik erläutert, wie „der Schein zur Hauptkategorie der Epoche“ wird. „Nur derjenige, der sich zur Schau stellt und täglich der Öffentlichkeit zeigt, ist wichtig, wird akzeptiert als Faktor. (...) Nicht der Mensch selbst ist wichtig, entscheidend ist sein Bild in der Öffentlichkeit oder, wie man heute sagt, sein Image.“ Der Schauspieler aber, so Nietzsche in „Die fröhliche Wissenschaft“, verdrängt zunehmend seinen Gegenspieler, den „Baumeister“, der über lange Zeiträume plant, für die Zukunft arbeitet, also eine Perspektive oder auch Utopie hat.

In dem folgenden Beitrag stellt Gottfried Fischborn *Hypothesen* auf, wie es im Titel heißt, über *Hungerstreikende und Hunger-*

künstler als Akteure neuzeitlicher Theatralität, d. h. er erörtert stichwortartig im Spannungsfeld von Hungerstreik und Hungerkünstler einen spezifischen Aspekt von Theatralität.

Gabi Beiers *Überlegungen zu einem neuen Verständnis von Theatralität im zeitgenössischen Tanz* konzentrieren sich zwar auf „Theatralität (im engeren Sinne)“, unternimmt aber, ausgehend von einer „körper-



zentrierten Definition“ den Versuch, eine neue Sichtweise auf den modernen **Tanz** zu entwickeln: Es geht ihr dabei um einen „Paradigmenwechsel im Körperverständnis“ im Sinne der „Auflösung des unversehrten Körpers“.

Jürgen Belgrads Analyse *Spielerische Subjektentfaltung als ästhetische Inszenierung der Lebenswelt – Theatralität im Alltag* führt mit dem Spiel-Begriff eine andere Perspektive in die Diskussion um Theatralität ein. Ausgehend von Spielen aus verschiedenen Lebenswelten wird gezeigt, daß diese Spielformen „ein Stück vorgestellte Lebenswelt“ ästhetisch inszenieren, ja daß „jegliches Spielen als szenisches Spielen (zu) begreifen“

ist. „Indem sich das Spiel immer auch von der Zweckgerichtetheit und damit von der bloßen Lebenserhaltung hin zur Selbstgestaltung“ entfernt, wird es – so Belgrad – „zur lebensweltlichen Inszenierung von Subjektentwürfen“ und schafft „eine ästhetisch-zwanglose Konstellation zwischen Kunst und Alltagspraxis“.

Ulrike Hentschel wirft einen kritischen Blick aus der Sicht der **Theaterpädagogik** auf die neuen Theatralitätskonzepte. Unter dem Stichwort *Alles Theater?* erörtert sie die besondere Problematik eines weiten kulturwissenschaftlichen Theaterbegriffs in der „kunstpraktischen theaterpädagogischen Arbeit“ und unterstreicht die Vorteile, die „die Besinnung auf die **ästhetische Praxis** des Theaterspielens (gegenüber) einer Thematisierung theatralen Handelns im kulturwissenschaftlichen Sinne“ hat.

Theatralität spielt in gewisser Weise sowohl in dem Interview mit Heiner Müller, ergänzt durch den Kommentar *Komödie und Zettelkasten*, und in dem Interview mit Gerhard Fischer zu Müller (*Von Müller über Mudrooroo zu Brecht. Die Wiederentdeckung des Lehrstücks im interkulturellen Schaustück*) eine Rolle als auch in den Überlegungen zu Benno Bessons *Arbeit an den „feinen Unterschieden“* mit ihren Hinweisen auf Alltagsbewußtsein, soziale Kommunika-

tion und soziale Phantasie im Kontext von Lehrstück-Arbeit und in dem Theaterbericht aus Brasilien (*Subjektive Theatererfahrungen in einem fremden Land*).

Aber damit sind wir wieder bei dem zentralen Problem der **inflationären Verwendung** des Begriffs „Theatralität“. Allenthalben ist von Theatralität die Rede von der Boulevardpresse über die *Korrespondenzen* bis zum Schwerpunktprogramm der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Die Weite und Unschärfe dieses Begriffs sind Gefahr und Chance zugleich, starre Definitionen sind oft hinderlich, Beliebigkeit aber verhindert noch vielmehr. Affirmation und kritische Reflexion sind offensichtlich zwei Seiten derselben Medaille. Auch stellt sich die Frage, wie es im Kontext eines weiten kulturwissenschaftlichen Theaterbegriffs mit der besonderen Qualität des Ästhetischen aussieht, mit seinem „Überschuß“ oder „Vor-Schein“, seiner Negation der schlechten Realität und seinem utopischen Potential?

Ein historisch-gesellschaftlicher Paradigmen-Wechsel scheint stattzufinden: Waren es früher der Zeitgeist, vor drei Jahrzehnten die ökonomischen Verhältnisse, später dann der Begriff der Kultur oder der Mentalität, so sind wir heute in unserem Diskurs beim Theater gelandet – mal sehen, ob es eine innovative und produktive „Inszenierung“ wird.

Theaterstudien als Cultural Studies

Joachim Fiebach

I. Theater-Formen – reale Aktionen mit symbolischen Dimensionen

Wenn ich hier über kulturelle Dimensionen von Theater reflektiere, unter dem Stichwort Cultural Studies, geht es mir nicht um das spezifisch künstlerische oder auch dominant ästhetische Ereignis Theater. Es interessieren jene Vorgänge sozio-kultureller und politischer Kommunikation, für die darstellerische Tätigkeiten eine wesentliche Rolle spielen. Und zwar jene Darstellungsaktivitäten, die vor allem mit dem tätigen Körper und/oder seinen mediatisierten Bildern operieren und in diesem Vorgang Bedeutungen produzieren. Sie sind als Theater-Formen zu beschreiben oder, siehe heutige Real-Politik in der Wirklichkeit ihrer Fernseh-Darstellungen, diskursiv als theatrale Phänomene zu behandeln.

Daß solche Geschehnisse theatral sein können, wäre allein nur von mäßigem Interesse. Jedoch als *Symbolische Aktionen* haben sie ein erhebliches Gewicht in nahezu allen von mir übersehbaren historischen Kontexten. Wichtige gesellschaftliche Prozesse sind oft darstellerische Vorgänge. Theatralität ist nicht selten ein erheblicher historischer Wirkungsfaktor, vor allem ideologischer Art. Vertrackt paradoxe Phänomene, die sie sind, werden symbolische Aktionen so modellartige Bezugsgrößen bohrender Selbst-Reflexion, in der Kulturen um ihr Weltverständnis, ihre Wertegefüge und um ihre Sinnhaftigkeit ringen.

Das ist begründet in ihrer Struktur. Sie sind *reale Aktionen*, deren wichtigstes Moment aber die *symbolischen Dimensionen*, die *Bedeutungen* sind, die sie erzeugen. So dürften sie unmittelbar existentielle Fragen und darauf erhoffte Antworten berühren, zu denen, in meiner Sicht, Dilemmata unserer spezifischen Kulturen und ihrer geistigen Rahmen gegenwärtig zwingen: Wie kann man sich in einer Geschichte oder genauer in Geschichten, z. B. der unseren, verhalten, in der das paradoxe Ineins-Sein- oder -Werden des je Anderen, des Gegensätzlichen, täglich erfahren wird, und zwar gerade in der Macht *Symbolischer Vorgänge wie der*

Fernseh-Politik-Theatralität? In einer Welt, in der sich einmal fest angenommene Grenzen zwischen Sein und Schein verwischen, und in denen sich so auch die Vorstellung einer eindeutigen Identität, damit auch die mit sich identischer Individual-Subjekte als aufklärerische Illusion erweist? Was kann man, mit dem Wissen um die Theatralität wesentlicher gesellschaftlicher Vorgänge, (noch) über diese Welt sagen, in der der normative Bezugsrahmen sicherer Gewißeheiten so gut wie verschwunden ist? Wie kann man sich in dieser Welt verhalten, in der der vertrauten Annahme nicht mehr vertraut werden kann, es gäbe eine, ja „die objektive Wahrheit“ und eine „absolute Wirklichkeit“?

Zugleich aber bewegen wir uns bei weitem nicht nur in einer Welt symbolischer Tätigkeiten oder des referenzlosen Kreisens Baudrillard'scher Simulakren. Und schon gar nicht verläuft Geschichte allein in den Konstruktionen der Diskurse, wie unsere intellektuellen Spiele nicht selten nahelegen. Es gibt andere fundamentale Realitäten, die die Bewegungen dieser Welt entscheidend prägen. Das möchte ich kurz andeuten mit dem Verweis auf zwei sehr unterschiedliche Macher symbolischer Aktionen.

Bevor wir weiter über Kultur sprechen, so Artaud 1938 zu seinen Theater-Manifesten, müsse er feststellen, daß die Welt hungrig sei. Daher bekümmere sie sich nicht um Kultur.¹ Ich würde das so umformulieren: Es gibt die ganz konkrete Welt der Hungernden dieses Jahrhunderts; sie sind eine Realität, die *unseren* kulturellen Beschäftigungen ihr angemessenes, relativ wichtiges historisches Maß brutal zeigen.

Das ganz andere Beispiel stammt aus der vorkolonialen Malinké-Zivilisation Westafrikas. Ihre Griots, ihre oralen Darsteller, vermittelten gleichsam in zweifacher Hinsicht das Paradoxe symbolischer Vorgänge. Sie bildeten die sozial Untersten ihrer Gesellschaft, eine streng endogam ausgegrenzte Kaste. Diese körperlich-sozial marginalisierte Existenz symbolisierte zugleich das Andere; sie war geradezu ein permanentes Theater der Überschreitungen dominanter gesellschaftlicher Konventionen und Werte.

Theaterstudien als Cultural Studies

Im Konkreten fungierten die einzelnen Griot-Körper als Darsteller offener, komisch-satirischer Kritik, ja ironischer Verkehrung der hegemonialen Ideologie und der tatsächlichen sozialen Hierarchisierung, eine Tätigkeit, die allen anderen Schichten verwehrt war. Was meine obige Unterscheidung der Realitätsarten betrifft, ist ihre Position im Krieg aufschlußreich. Oder allgemeiner: der Krieg der vorkolonialen Malinké überhaupt. Die Griots trieben das Spektakel ihrer sozial-körperlichen Existenz, die zugleich ständig Bedeutungen generierte, bis in die Schlachtrealität ihrer aristokratischen Herren. Inmitten des handfesten Auslöschens der Krieger, inmitten des vielfachen gewaltsamen Todes, der nichts (mehr?) bedeutete, mit dem einfach die Auflösung der Körper ins Nichts begann, *inmitten dieser symbol-losen Wirklichkeit* veranstalteten sie *ihre* Realität. Sie inszenierten das gewohnte Schauspiel ihrer Aggressivität, indem sie hier ihre Aristokraten-Herren zum heroischen Schlachten und Sterben anfeuerten. Ihre Handlungen bedeuteten einmal das Phänomen des sozial Anderen, der Transgressionen. Ihre körperliche Anwesenheit zeigte zugleich die handgreiflich soziale Existenz der endogamen Kaste. Denn: Die Griots waren die einzig unverletzlichen Körper inmitten des allgemeinen Abschlachten. Man tötete sie nicht. Sie kamen nicht in Gefangenschaft, und sie wurden nicht versklavt.²

Das Griot-Beispiel weist aber noch auf etwas anderes: Das was heute als Theatralisierung sozialer Kommunikation oder auch als Simulakrenwelt verunsichern mag, erscheint als ein Moment in weitgespannten historischen Ketten. Es dürfte deshalb nur in seiner Historizität und mit dem intensiven Blick auf viele andere Geschichten adäquat zu verhandeln sein.

2. Theaterstudien – Entziffern von Konstruktionen

In der Überflutung durch audiovisuelle Mediatisierung ist der Darstellungsaspekt kommunikativer Realitäten unüberschbar geworden. Die Fernsehkultur oder, wie der kritische Diskurs es nannte, die Fernschwirklichkeit ist ein geradezu monströses Feld ausgepichteter Dramaturgien und Inszenierungen. Ihre politischen Sendungen, ihre

Redeschau und dergleichen präsentieren sich jedoch als das „Wirkliche, das Authentische“ dieser Welt, und ihre Macher, jedenfalls die der Fernseh-Dokumentationen, beanspruchen, wie gegenwärtige Schamanen oder auch zynische Mystifikatoren, *die* Wahrheit der Dinge zu vermitteln, die nur *die ihre ist*. Nach der Art ihrer Realität befragt, dürften sie zu dem wirkungsmächtigen Bereich moderner Theatralität gehören.

Das kritische Entziffern solcher Konstruktionen und zugleich die Suche nach, hoffentlich, noch oder immer wieder emanzipativen Potentialen symbolischer Tätigkeiten sind für mich Hauptinteressen von Theaterstudien. „In welchem Maße“, fragte Schechner 1988 vorsichtig, „hängt unser Überleben als Gattung davon ab, wie Völker und ihre Führer ‚agieren‘, nicht nur im Sinne von Agieren als eines wirkungsvollen Verhaltens, sondern im Sinne des Theatralen? Wie man eine Krise ‚behandelt‘ – wie man (sie) ausspielt, darstellt und ausführt – genau das wird extrem, im höchsten Maße bedeutsam ... Über die enorme Reichweite (magnitude) von Darstellungen/Performance zu handeln, meint nicht nur (ihre) Größe und Dauer, sondern meint auch, daß sie über kulturelle Grenzen hinwegreichen und in tiefste Schichten historischer, persönlicher ... Erfahrung hinein- und hindurchdringen.“³

Welche Bezugspunkte kann es aber für die kritische Behandlung in der heutigen, eingangs umrissenen Situation (noch) geben? Mit welchen Haltungen und aus welchen Blickwinkeln wären befreiendes Wahrnehmen und Be-Denken einer so paradoxen, „theatral“ besetzten Gegenwart und ihrer vielfältigen Vergangenheiten (noch) möglich? Auf diese Fragen könnte Cultural Studies die vielleicht überzeugendste, natürlich vorsichtig zu gebrauchende Antwort geben, und zwar Cultural Studies in ihrer ersten, vielleicht einzig wichtigen Institutionalisierung in Birmingham und dem englischen Umfeld zwischen den 60er und 80er Jahren.

3. Cultural Studies – Überschreiten von Grenzen

Richard Johnsons Rückblick von 1991 „Strukturierungen von Kultur und Macht: Komplexität und Politik in Cultural Stu-

Theaterstudien als Cultural Studies

dies“ („Frameworks of Culture and Power: Complexity and Politics in Cultural Studies“), skizziert fast alles Wesentliche.

Das Thema „Überschreiten von Grenzen“ verweist zunächst auf einiges, was für heutige Kulturstudien, die ein Minimum an Interesse wecken wollen, selbstverständlich sein sollte: auf das implizite, bereits „eingelübte“ Berücksichtigen der Vielgesichtigkeit kultureller oder allgemeiner historischer Phänomene. Es verweist auf das, wie es gewöhnlich heißt, Interdisziplinäre, was ich eher als Nichtdisziplinäres verstehe.

Spezifisch dürfte sein, daß und wie eng Cultural Studies in England Kultur und Macht, Kultur, Politik, Sprachen, allgemei-



ne historische Bewegungen und Kontexte zusammensah. Es ging, so Johnson, um die vielgestaltigen Strukturierungen und Konzepte, daher der Plural seines vieldeutig übersetzbaren Begriffs „frameworks“, die die Beziehungen prägen zwischen Macht auf der einen Seite und von Haltungen jeweils Machtabhängiger und Machtunterworfener auf der anderen. Dabei sei der eine Ausgangspunkt, daß solches Beziehungsgeflecht in ständiger Veränderung und höchst komplex ist, einschließend sich immer wieder verändernder Möglichkeiten und spezieller Formen des Alternativen, des Widerstands gegen das jeweils historisch Bestehende oder wohl genauer, gegen das Hegemoniale konkreter Verhältnisse. Der zweite Ausgangspunkt wäre die Vernetzung des Kulturellen mit dem Politischen oder auch die Bewegung des Politischen im Kulturellen.

Vor allem Stuart Hall, Direktor des Birminghamer Centrum für Contemporary Cultural Studies in den 70er Jahren, versuchte eine solche neue Theorie mit dem Fokus auf das Kulturelle als wesentliches Element jeder sozio-politischen Praxis. Seine Texte der 70er/80er Jahre zum Thatcherismus und einer neuen alternativen Politik ertasteten den „Harten Weg der Erneuerung“, daher den Weg zu einer emanzipativen Haltung, die sich radikal von alten marxistischen und sozialdemokratischen (Labour-) Anschauungen und entsprechender politischer und gewerkschaftlicher Praktiken getrennt hat. Diese seien, so Hall 1987 in gelassener Beiläufigkeit, historisch einfach erledigt: „Good riddance“, und

zwar nicht zuletzt wegen ihrer unheilbaren Blindheit, die Violdimensionalität des Kulturellen als wesentlichen Motor historischer Bewegung zu begreifen. Wer brauche noch den sogenannten singulären Sozialistischen Menschen, fragte er, mit dem ein Sozialismus zustande kommen sollte, dieses patriarchalische Subjekt mit nur einem Denken, einem einzigen Interessen-

bereich, mit nur einem Projekt, mit einer einzigen Identität. Wer brauche diesen „er“ in einer Gegenwart, in der „die große Mannigfaltigkeit menschlicher Wesen und ethnischer Kulturen ... in das 21. Jahrhundert gehen müssen? Dieser ‚er‘ ist tot, erledigt.“⁴

Die Spezifiken einer solchen anderen politischen Strategie sind hier nicht mein Thema. Es geht mir um das Kulturelle, daher um Politik nur soweit, wie sie im Kulturellen verhandelt und wahrgenommen wird. Es geht mir darum, wie das Wahrnehmen und Denken kultureller Bewegungen in Forschung experimentell zu übersetzen sind. Z.B. 1957 in Richard Hoggarts Buch zum „Gebrauch des Lesens“, wie ich den Titel „The Uses of Literacy“ übersetzte, einer der vier Studien, die maßgeblich für die Institutionalisierung von Cultural Studies in Bir-

Theaterstudien als Cultural Studies

mingham waren. Hoggarts Sicht der Arbeiterklasse setzte sich, ohne das direkt zu thematisieren, radikal ab von dem bis dahin fast allgemein geteilten Verständnis. Sie erschien nicht mehr als die primär ökonomisch-politische, als die gleichsam monolithische Geschichtskraft, als die statisch-statistische Abstraktion, zu der sie seit der 2. Hälfte des 19. Jh. stilisiert und idealisiert worden war. Schon Hoggarts oft benutzte



Bezeichnung „arbeitende Klassen“ sprach von dem Vielgestaltigen, dem Disparaten, von Gruppierungen und verschiedenen Räumen, von unterschiedlichen sozio-kulturellen, nicht zuletzt mentalen Eigenarten.

Vor allem aber – er beschrieb minuziös die Lebenswelt dieser Gruppen als Basis ihrer Haltungen, ihrer Wahrnehmungs- und Denkweisen, ihrer Kultur(en?).

Immer wieder wird Cultural Studies die Widersprüchlichkeit aufspüren zwischen der „verblendenden“ Hegemonie der populären oder „Massenkultur“ im Literarischen, in der Reklame und den Medien Film und Fernsehen einerseits und dem nüchtern-distanzierten Gebrauch dieser „öffentlichen kulturellen Formen“ auf der anderen Seite, einem Gebrauch, der partiell auch kritisches Wahrnehmen/Verhalten „einübt“ und so die Möglichkeit einer entsprechenden Praxis enthält.

Daß Wahrnehmen und Denken der Dinge historisch, kontextualisiert und daher immer veränderlich sind, wurde für Cultural Studies zur Forschungs-Grundannahme (framework).

Der Hauptgesichtspunkt seiner Geschichte von Cultural Studies wäre, so R. Johnson 1991, daß das eigene Konzeptgerüst (framework) immer wieder in Frage gestellt und verändert wurde durch sich verändernde Kontexte (S. 17). Das sei in drei geschichtlichen Phasen geschehen: Während der Gründungsphase, den „rebellischen“ 60er Jahren, dann im konservativen Trend der 70er Jahre, schließlich in der Suche nach alternativen Haltungen für die eisige Zeit der Thatcher-Reagan-Regimes. Cultural

Studies assimilierte in diesen Veränderungen der Kontexte, teilweise zeitlich verschoben, folgendes: Barthes kulturelle Semiotik, Levi-Strauss' und vor allem Althusser's marxistischen Strukturalismus, Gramscis Macht-Hegemonie-Konzept, Foucaults Diskurs- und Machtarchäologien. Und man dialogisierte massiv mit dem Feminismus. Dabei seien, so Johnson, die Konzeptgerüste (frameworks) der Cultural Studies, wie alle Konzeptgerüste, historisch, daher relativ und jeweils beschränkt. (S. 42) Diese Historizität selbst-kritisch erfahrend, hatte man dennoch oder zugleich eine Grundhaltung, und man verfolgte auch immer übergreifende Interessen.

Ein wichtiges Moment solcher Grundhaltung sei, so Johnson, die Historisierung „unserer politischen Konzepte (frameworks)“. Es gäbe Perspektiven, Felder, Theorien, die jeweils (nur) für bestimmte historische Phasen, z. B. für die 60er Jahre oder dann für die Reagan-Thatcher-Zeit, wichtig seien. Zugleich brauche man aber den „Blick für längere historische Rhythmen“ (eye for longer historical rhythms). So tauchten einige Themen, die mehrmals für Jahre verdrängt oder unterdrückt wurden, erneut wieder auf, z. B. das Thema Klasse, und zwar wohl gerade bei jeder erneuten massiven Behauptung (burst), es existiere „Klassenlosigkeit“ (classlessness). Andere Themen dagegen, wie das der Macht verschwanden niemals. Das Wesen und der Ort von Macht wurden immer wieder redefiniert, begleitet von Verschiebungen (shifts) radikaler politischer Praxis. Termini wie Lebensweise, Ideologie, alternative Kultur, Repräsentationen, Diskurs, Subjektivierung und Phantasie, die sich seit den 60er Jahren abwechselten, markieren solche Redefinitionen und Erweiterungen. Oder solche typischen Felder konkreter Cultural Studies wie Literatur, Kultur, Nachrichten, Erziehung, soziales Netz (welfare), Unterhaltung, Wissenschaft, Sexualität, Freizeit, Genuß/Vergnügen, Identität. Das Potential der Redefinitionen von Politik und Macht läge in den eher diffusen ‚kulturellen‘ Räumen, die für die Theorien von Cultural Studies so bedeutsam seien. (S. 42 – 45)

4. Kulturelle Hegemonie und theatrale Strukturen

Was nichtdisziplinäre Theaterstudien im anfangs skizzierten Sinn betrifft, machte Cultural Studies nur bedingt konkrete Ansätze. Trotz der ausgiebigen Film- und Fernsehanalysen seit den 70er Jahren, trotz Rezeption von Kultursemiotik und Repräsentationskritik und trotz der übergreifenden Vorstellung von Kultur als System der Bedeutungsproduktionen, als „signifying system“, wie es Williams 1981 beschrieb, einem System, aus dem Theatralität kaum wegzudenken sein dürfte.⁵

Allerdings: aus dem Umfeld Cultural Studies stammt das bisher vielleicht aufschlußreichste Beispiel wie und warum konkret-historische Bewegungen von Machtstrukturen und deren Gegenkräfte in dem veränderlichen Beziehungsgeflecht politischer-sozialer-kultureller Darstellungen zu beschreiben wären. E. P. Thompsons Essays zu Beziehungen zwischen englischer Gentry, Staat und Unterschichten vom 18. zum frühen 19. Jahrhundert. Die Kontrolle der Herrschenden, so Thompson, lag im 18. Jahrhundert vor allem in einer kulturellen Hegemonie und erst sekundär im Hervorkommen ökonomischer oder physischer (militärischer) Gewalt. Das heiße nicht, sie wäre immateriell, nicht substantiell gewesen. Kontrolle unter dem Aspekt kultureller Hegemonie zu definieren, bedeute, sich dort für eine Analyse bereit zu machen, „wo sie durchgeführt werden sollte: bei den *sinnfälligen Darstellungen* (JF) von Macht und Autorität, den Mentalitäten der Unterordnung im Volk.“⁶ Die Auftritte der Gentry im England des 18. Jahrhunderts hätten „viel von dem einstudierten Selbstbewußtsein des öffentlichen Theaters an sich. Man ließ das Schwert außer bei zeremoniellen Anlässen beiseite, aber die Kultivierung von Perücke und Puder, von geschmückter Kleidung und Stöcken, ja sogar die eingeübten patrizischen Gesten und der Hochmut in Haltung und Ausdruck, alles war darauf angelegt, der Plebs Autorität abzufordern. Hand in Hand hiermit gingen bestimmte, bezeichnende rituelle Auftritte: das Ritual der Jagd, der Pomp der Gerichtstage (mit dem gesamten theatralischen Stil der Gerichte); die gesonderten Kirchenbänke; das späte Betreten und das frühe Verlassen der

Kirche...“. Thompson betonte, er thematisiere hier Theater nichtmetaphorisch, gleichsam als diskursive Arbeitsvorstellung. Komplexe historische Öffentlichkeiten hätten sich in theatralen Strukturen bewegt. „Wir haben hier einen einstudierten und ausgeklügelten hegemonialen Stil vor uns, eine theatralische Rolle, in der die Großen schon in der Kindheit geschult wurden ...“. Wenn er dies als Theater bezeichne, so nicht um seine Bedeutung zu mindern. Ein Großteil von Politik und Recht wäre immer Theater. (S. 179) Das heiße: Jede Gesellschaft habe selbstverständlich ihre eigene Art von Theater. Heute könne vieles nur „als ein Wettstreit von symbolischer Autorität“ verstanden werden. Im 18. Jahrhundert aber wäre der Symbolismus besonders wichtig gewesen wegen „der Schwäche anderer Kontrollorgane“. (S. 281)

Gegen das „Theater der Großen“ machten plebejische Schichten ihr „Gegentheater“ (S. 188). Es setzte strukturell die seit dem Mittelalter tradierte Praxis saisonaler oder anders kontextuierter festlich-ritualer Darstellungen/Performances fort, als Versuche, „alte Volksfreiheiten, alte Rechte“ vorindustrieller Kulturen zu behaupten. (S. 188)

Dieses Gegentheater wie das zur Identität gewordene Rollenverhalten der Herrschenden verschwanden bzw. veränderten sich entscheidend seit dem Ende des 18. Jahrhunderts. Und zwar einerseits, wie Thompson skizziert, mit der Verlagerung von Widerstand in historisch neue politische Organisiertheit/Organisationen, und andererseits durch die immer „anonymer“ werdende Macht, die sich in kapitalistischen Marktfaktoren und komplexen Apparaturen des Staates realisierte.

5. Theatralitätsforschung als Ethnografie

Sieht man Thompsons Buch zusammen mit Natalie Davis' Aufsätzen zu Verkehrungsfesten oder „karnevalistischen“ Darstellungen vom 15. zum 17. Jahrhundert in Frankreich⁷, und liest man beides mit dem Blick auf die Manifestationen und das Verschwinden des Justiz- und Straftheaters, die Foucault⁸ für das 17. und 18. Jahrhundert beschrieb, könnte deutlicher werden, was nicht disziplinäre, historisch-vergleichende

Theaterstudien als Cultural Studies

Theatralitätsforschung für das Verständnis kultureller Prozesse, vielleicht geschichtlicher überhaupt, beisteuern könnte. Und natürlich zugleich für Bewegungen von Theaterkunst im engen, „disziplinären“ Sinne. Der sich je verändernde geistige und praktische Umgang mit Darstellungen in den unterschiedlichsten sozialen Schichten, die Strukturen dieser Inszenierungen selbst, das problematisierende Denken von Theatralität intellektueller Gruppen – das alles vermag nicht nur neues Licht auf bekannte Veränderungen der Theaterkunstprofession vom Mittelalter zum 19. Jahrhundert zu werfen. Es erzählt auch von einschneidenden Umwälzungen in Wahrnehmungs- und Denkweisen, von sozialen und ökonomischen Strukturen, von Individualitätsformen, von der „großen Disziplinierung“ praktisch aller Lebensräume; es spricht über die Wertigkeit von Bedeutungsproduktionen in den sich wandelnden Kulturen und, nicht zuletzt, über Probleme, die immer noch oder gerade wieder bedrängen – über das Verhältnis von Sein und dem Produzierten, dem „Fingierten“, dem Fiktionalen, über Sehnsüchte und Ängste des Ichs um seine fragmentierte, „diskontinuierliche“ Identität; über Haltungen zu den paradoxen Beziehungen von Realitäten und Imaginationen, über die Schicksale des Körpers in und nach den Disziplinierungen der Reformation und in den irrationalen Rationalisierungen der Kapitalisierung und ihrer politisch-ideologischen Apparaturen.

Aber die englische Cultural Studies hat dazu mit Ausnahme Thompsons wenig beigetragen. Überhaupt sehe ich ihre weiterwirkende Rolle über das hinaus, was ich als Gestus-Haltungen skizzierte, für begrenzt. Der Blick muß sich auch auf anderes richten. Obwohl Foucault z. B. für Cultural Studies ein nicht unwichtiger Bezugspunkt wurde⁹, sind seine für mich modellhaft nichtdisziplinären Kulturgeschichten mehr oder zumindest etwas anderes als das, was Birmingham verhandelte, trotz des gemeinsamen Ringens mit der Macht.

Mit Natalie Davis erscheint wiederum etwas anderes: die französischen Geschichten der Alltagskulturen, des Mentalen. Mit ihr richtet sich der Blick auch in die französische Ethnologie und in die anglo-amerikanische kulturell-soziale ethnografi-

sche Anthropologie. Zur Zeit sind sie für mich das Wichtigste. Natalie Davis gehöre mit ihrer ethnologischen Historiographie, so impliziert James Clifford, in den Umkreis der gegenwärtigen Ethnografie, die sich ihrer „Konstruktionen“ bewußt ist. Die Beiträge des Bandes, so Clifford in der Einleitung zu „Das Schreiben von Kultur. Die Poetik und Politik der Ethnografie“, sähen Kultur als eine Komposition stark umstrittener Codes und Repräsentationen („culture as composed of seriously contested codes and representations“). Sie nähmen an, daß das Poetische und das Politische untrennbar sind („the poetic and the political are inseparable“) und daß Wissenschaft in, nicht über, historischen und linguistischen Prozessen sei („science is in, not above, historical and linguistic processes“). Das mache aufmerksam auf das historische Dilemma der Ethnografie, nämlich auf die Tatsache, daß sie immer gefangen sei in der Erfindung, nicht in der Repräsentation von Kulturen („always caught up in the invention, not the representation, of cultures...“). Es möge Streit darüber geben, Ethnografien Fiktionen zu nennen. Aber: Das Fiktionale bedeute nicht mehr nur etwas, was einfach der Wahrheit entgegengesetzt sei. Es deute auf die Parteilichkeit kultureller und historischer Wahrheiten („the partiality of cultural and historical truths“). Ethnografische Schriften können korrekt Fiktionen genannt werden im Sinne von „fingere“, daher von „etwas Gemachtem oder Gestaltetem“ („in the sense of something made or fashioned“).¹⁰

Die Radikalität dieser Position kann ich hier nicht diskutieren. Es geht mir um die Wahrnehmung der Felder, in der und durch die eine solche Haltung wachsen konnte, übrigens eine Haltung zu dem, was Kultur sein kann, die der von Cultural Studies sehr ähnlich ist – Kultur als vertracktes System von Bedeutungsproduktionen. Es geht mir um die Geschichten außereuropäischer Gesellschaften, die, nicht zuletzt, durch ihre wachsenden Minoritäten immer stärker hineinwirken in den, jetzt erkennbar, recht engen Horizont „westlich“-zentrierten Denkens. Ohne die drastische Erweiterung dieses Horizonts erscheint heute Sprechen über Geschichten, über Kulturen immer provinzieller, immer „fiktionaler“ im alten Sinne von „bloßer Scheinhaftigkeit“, hypo-

kritisch gar, wenn man Beziehungen von Herrschaft und Beherrschten zu verhandeln meint. Die ethnografische Praxis wurde selbst-reflexiv parallel zum Verfall des offen-brutalen Kolonialismus des „zivilisierten“ Europas über 4/5 der Erde. Ihre Axiome des Messens und Urteilens wie die anderer „westlicher“ Gesellschaftsforschungen, so erkannte sie, ihre früheren Annahmen ewig-allgemeiner Wahrheiten, Normen, Rationalität waren/sind wesentlich Konstruktionen ihrer eigenen Kultur, ihrer eigenen partikularen Geschichte und entsprechender Wahrnehmungen.

Ein zweites: Die anglo-amerikanische und französische „ethnografische Anthropolo-



gie“ überlegte bisher vielleicht am interessantesten, daß und wie theatrale Darstellungen als übergreifendes Phänomen nichtdisziplinär zu fassen wären.¹¹

Mit einer solchen Haltung entfaltete Geertz 1973 sein Konzept von Kultur als dem Gewebe symbolischer Handlungen oder Bedeutungsproduktionen im „dichten Lesen“ der übergreifenden Theatralität indonesischer Prozesse. Seine akribische Ethnografie deutete sozio-politische Beziehungen als permanente Inszenierungen. Ein ganzes gesellschaftliches Gefüge wäre theatral, ein „Theater-Staat“, wie er 1980 sein Bali des 19. Jahrhunderts beschrieb.¹² Von seinem Kultur-Konzept und seiner konkreten Ethnografie ist auf theatrale Konstruktionen anderer Geschichten zu denken. Sie schlagen so auch einen möglichen Umfang vor mit dem Dilemma, daß Kulturstudien, zuge-

spitzt formuliert, Produktionen oder eben eine Art von „Inszenierungen“ je spezifisch-kontextuell geprägter, gleichsam historisch-„subjektiver“ Wahrnehmungen sind.

In der ethnografischen Sozial- oder Kultur-anthropologie, wie immer sie sich selber sieht, begannen auch die Performance-Studien oder Darstellungsstudien. Zunächst, das erscheint mir wichtig, zu den weiten Bereichen Cultural Performance. Sie entwickelten sich als der bisher wohl weitest-greifende Ansatz, gesellschaftliche Phänomene, Geschichten, wie ich es sehen würde, als Darstellungen zu fassen und spezielle Strukturen solcher Darstellungen zu untersuchen. Die ethnografische Dichte oder

Genauigkeit der Studien gegeben, macht ihre komparatistisch-historische Lektüre auch zugleich Differenzen und Sprünge verschiedener Geschichten einsehbar.

Milton Singer versuchte seit 1958 die politischen, ökonomischen und sozialen Veränderungen Indiens während des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt in Strukturen und Bewegungen von „Cultural Performan-

ces“ zu erfassen. In besonderen Formen kultureller Organisation wie Hochzeiten, Tempelfesten, Rezitationen, Drama, Musikaufführungen sehen Inder und vielleicht alle Völker, so Singer 1959, ihre Kultur in verschiedenen Darstellungen gefaßt, die sie sich selber und Leuten von außen ausstellen können.¹³ Religiös gebundene Rituale und Zeremonien hätten als solche kulturellen Darstellungen viele gemeinsame Züge mit den eher säkularen Darstellungen in Theaterhäusern, in Konzerthallen, in Radioprogrammen und im Film.¹⁴

Nachdem Victor Turner, von Feldbeobachtungen in Dörfern Sambias ausgehend, in den 60er und frühen 70er Jahren gesellschaftliche Krisen und deren darstellerische/inszenatorische Lösungsversuche als „Soziale Dramen“ auslegte, kam er, nicht unbeeinflußt durch die Zusammenarbeit mit

Theaterstudien als Cultural Studies

dem Theatermann Schechner, 1986 zu seiner „Anthropologie der Performance“. Performances, die er ähnlich wie Singer divers strukturiert sieht, sind ihm, und das dürfte wichtig sein, Zeiträume des „Konjunktiven“. Ihre Inszenierungen, so meine Bezeichnung, vermitteln Selbst-Reflexivität von Gruppen und ganzen Gesellschaften. Sie bilden andere Zeiträume, ermöglichen damit andere Erfahrungen, als die „indikativen“ Zeiträume, als die Vorgänge des „normalen“ Alltags und der primär instrumentellen politischen, ökonomischen Praktiken. Zugleich aber verhandeln (konnotieren) sie diese. Der „konjunktive“ Zeitraum der Darstellungen ist etwas anderes und doch zugleich der des Eigenen, des übergreifenden historischen Kontextes. Er kann, als selbstreflexive Praxis, so deutet Turner zumindest an, die anderen geschichtlichen Phänomene transparent machen und in dieser Eigenschaft auch emanzipativ wirken.

Über das Inszenieren und das Inszenierte gesellschaftlicher Phänomene sprechend, verhält sich eine solche Anthropologie auch zu Machtstrukturen. Das kann partiell und nur in vermittelter Weise geschehen wie in David Napiers Untersuchungen zu „Masken, Transformationen und Paradoxien“. Er wolle u. a. andeuten, daß eine „einfache metaphysische Annahme, wie die einer göttlichen Ambivalenz, zu Haltungen führen kann, die in einem bedeutenden Maße unsere Interpretation der sichtbaren Welt, unsere Wahrnehmung von uns selber und anderen ... berühren“.¹⁵ Was Macht und Theater betrifft, skizzierte er aber mehr. Er verfolgte komparatistisch-historisch, wie man im antiken Griechenland, im christlichen Mittelalter und in asiatischen Kulturen über die Körper dachte, die in ihrer sinnlichen Präsenz zugleich Bilder von etwas anderem zeigen. So stieß er auf den differenten Umgang mit der Maske und der damit verknüpften Theatralität. Das wiederum thematisierte das Phänomen Identität, die Ansprüche auf die gleichsam unvorhersehbare, mit sich-selbst-immer-gleichbleibende Persönlichkeit, auf die identitätsbesessene Kulturen wie noch die unsere fixiert sind. Eine frühe Spur zu dieser Besessenheit könnte man erkennen in Napiers Diagnose, daß und wie aus der antik-griechischen Unbekümmertheit um das Paradox der Maske die Verdammnis des Theatralen

durch das frühe und mittelalterliche Christentum wurde, erwachsen aus der Furcht vor dem Paradoxen als einem kritischen Potential, das seine, ich würde hinzufügen wahrscheinlich jede, intolerant monotheistische und streng monolithisch ideologisierte Herrschaft über das Denken gefährdet.

1980 skizzierte Georges Balandier, wie sich sozio-politische und ideologische symbolische Verhältnisse zwischen Oben und Unten als Theater und Gegentheater durch die verschiedenen Geschichten bewegen. Sein grober Abriß über „Le pouvoir sur scène“ schweift von sozialen Praktiken als Darstellungen in staatenlosen Gesellschaften bis zu den Inszenierungen der heutigen Fernsehgesellschaften.

Balandier ist mir bekannt als Soziologe und Ethnologe Afrikas. Auf disziplinäre Klassifikation erpicht, könnte man ihn so Afrikanist nennen, aber auch Sozial- oder Alltagshistoriker. Ich denke an sein Buch über das Alltagsleben im Kongo-Königreich vom 16. zum 18. Jahrhundert.¹⁶ Die Oralität der damaligen Kongo-Kulturen gegeben, konnte es auf ungleich geringeres Material als Thompsons Essays über das Machttheater und seine Gegen-Darstellungen in England zurückgreifen. Mit seinen Verweisen auf die enorme Rolle des Symbolischen in den öffentlichen Praktiken des alten Kongoreiches reizt es aber nicht weniger, Geschichten, oder bescheidener kulturelle Bewegungen in ihren theatralen Strukturen und ihren Haltungen zum Theatralen zu entziffern.

Auf solche Punkte gebracht, ist Cultural Studies in Birmingham nur ein Bezugsfeld, wie man Theaterforschung als nichtdisziplinäre Kulturstudien betreiben sollte, wenn auch wegen ihrer Grundhaltung für mich das bisher anziehendste. Nachsinnend, warum sie wieder in ein anderes Feld wechselte, nachdem sie ein jetzt in Amerika modisches „Cultural Studies“ Programm für zwei Jahre leitete, meinte die Inderin Gayatri Spivak, sie müsse immer weitergehen. Und zwar in der ihr gemäßen Haltung, nämlich des Selbst-Kritischen. Diese Grundhaltung, die ständige selbst-kritische Bewegung, sei vor allem geprägt durch ihre zwei Grundlektüren – durch Marx und Derrida.¹⁷ In ähnlicher Weise möchte ich hier schließen, etwas unterschiedliche Lektüren nennend – neben der von Marx und Foucault eben die der

Cultural Studies, die der oben skizzierten Anthropologien und nicht zuletzt der Kultur-, Alltags- oder Mentalgeschichten.

(Vom der Redaktion aus Gründen des Umfangs gekürzt)

Anmerkungen:

- ¹ vgl. Antonin Artaud: *The Theater and its Double*. New York 1958, Preface, S. 7
- ² Sory Camara: *Gens de la Parole*. Paris 1978, S. 170 - 184.
- ³ *Magnitudes of Performance*. In: R. Schechner: *Performance Theory*. New York/London, 1988, S. 251
- ⁴ St. Hall: *The Hard Way to Renewal. Thatcherism and the Crisis of the Left*. London/New York, 1988 (2nd impression 1990), S. 168 - 170
- ⁵ Als Dick Hebdige 1979 Jugend-Subkulturen mit dem Fokus Punks nicht zuletzt als öffentliche Selbst-Inszenierungen beschrieb, thematisierte er den Darstellungscharakter kaum. Das Theatrale ist gleichsam nur aus seinen Beschreibungen zu erschließen. D. Hebdige: *Subculture: The Meaning of Style*, London 1979
- ⁶ E. P. Thompson: *Plebejische Kultur und moralische Ökonomie*. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jh. Berlin 1980, S. 176.
- ⁷ N. Z. Davis: *Humanismus, Narrenherrschaft und die Riten der Gewalt*. Gesellschaft und Kultur im frühneuzeitlichen Frankreich. Frankfurt 1987.
- ⁸ M. Foucault: *Überwachen und Strafen*. Frankfurt 1979.
- ⁹ Siehe z. B. die hier verkürzt formulierte Verbindung von Marx und Foucault in *Cultural Studies*. Sie entfalten sich in der flexiblen Suche nach konkretem Widerstand gegen vielfältige repressive Mächte und als ein Ansatz, alte marxistische Schweisen und Konzepte zu Überwinden. Vgl. u. a. Stuart Hall: *Cultural Studies and its Theoretical Legacies*. In: *Cultural Studies*. Ed. L. Grossberg/C. Nelson/P. A. Treichler. Routledge 1992
- ¹⁰ *Writing Culture*. Ed. J. Clifford/G. E. Marcus. University of California Press 1986, S. 2, 3, 6. Clifford stellt sich der Frage nach der Stimmigkeit von Lesarten, um die Schwierigkeit wissend, diese Stimmigkeit im Rahmen seines Entwurfs zu sichern. Vgl. auch D. Parkin, der u. a. zu einer semiotischen Anthropologie neigt, zugleich aber auf Verbindlichkeiten, das Vereinzelt-Subjektive übergreifende Regeln verweist, wenn er über das Metaphorische schreibt: „All reactions are, by definition, expressions which go too far. And seeing this, I now wonder whether
- it is not time to re-consider how far rules, logic, and underlying structures do in fact constrain the boundless creativity which many in the humanities now claim as their sole interest.“ D. Parkin. *Speaking of Art*. A. Girama Impression. Alan P. Merriam Memorial Lecture. African studies Program. Indiana University. Bloomington 1982, S. 3
- ¹¹ Ein „nichtdisziplinäres“ Verhalten/Sehen schlug mir Anfang der 80er Jahre ein englischer Sozialanthropologe vor. Er betreibt seit Jahrzehnten ethnografische Feldforschungen in Kenia. Als er meinte, „nichtdisziplinär“ weise auf das absolut Offene für immer wieder anderes Wahrnehmen anderer Felder, im Unterschied zu dem „interdisziplinären“ Zusammenwirken von Leuten, die in etabliert abgesteckten Feldern arbeiten, veröffentlichte er nach seiner Lektüre des Strukturalismus und modischer post-strukturaler Meta-Erzählungen einen Band zu einer „Semantischen Anthropologie“ (*Semantic Anthropology*)
- ¹² Clifford Geertz: *Negara. The Theatre State in Nineteenth Century Bali*. Princeton University Press 1980.
- ¹³ *Traditional India: Structure and Change*. Ed. M. Singer. Philadelphia 1959. Preface. S. XIII.
- ¹⁴ *The Great Tradition in an Metropolitan Center: Madras*. In: Ebd., S. 145
- ¹⁵ A. David Napier: *Masks, Transformation and Paradox*. University of California Press 1986, S. 223
- ¹⁶ G. Balandier: *La vie quotidienne au Royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris 1965, S. 174, 201.
- ¹⁷ *Reflections on Cultural Studies in the Post-Colonial Conjunction: An Interview with the Guest Editor*. In: *Critical Studies*. Vol. 3 No. 1, 1991. S. 78

Anschrift des Verfassers:

Institut für Theaterwissenschaften/
Kulturelle Kommunikation der Humboldtuniversität
Unter den Linden 6
10099 Berlin

Aldilà teatrale

Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen

Rudolf Münz

I. Theaterleute und die „andere“ Welt

Die Geschichte des älteren europäischen Theaters verzeichnet eine Reihe merkwür-

diger, fast über ein halbes Jahrtausend verstreuter Zeugnisse, die – auf unterschiedliche Weise – von besonderen Beziehungen zwischen „Theaterleuten“ und einer „anderen“ Welt berichten.

Aldilà teatrale

Dazu gehören u. a.

- bestimmte Bernardoniaden des Felix von Kurz; Modelle: „Der neue krumme Teufel“, „Bernardons Reise in die Hölle“, „Bernardons Reise aus der Hölle“, „Der aufs neue begeisterte Bernardon“, (Mitte 18. Jh.)
- bestimmte Texte der Comédie italienne und des Théâtre de la Foire; Modell: „Der Bankrotteur“ aus der Sammlung Gherardi (1697)
- Dominique/Cotolendis „Arlequiniana, ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables. Recueillies des conversations d'Arlequin (1694)
- Silvio Fiorillos „La Lucilla costante, con le ridicolose disfede e prodezze di Pulcinella“ (1632)
- Tabarins „Les aventures et amours du Capitaine Rodomont“, „La descente de Tabarin aux enfers“ (nach 1600)
- Texte der Commedia dell'Arte „in Arcadia“ (17. Jh.)
- Harlekins „Histoire plaisante ...“ (1585)
- Bartolommeo Rossis „Fiammella“ (1585)
- Alessandro Caravias „Il sogno dil Caravia“ (1545)
- Zuan Polo di Liompardis „Novelle dell'altro mondo“ (um 1520)
- die Geschichte vom Giullare Zalchart (Beginn 14. Jh.)
- die Geschichte vom Giullare und dem Magdeburger Bischof Wichmann (13. Jh.)
- die Geschichte von „Saint Pierre et les jongleurs“ (13. Jh.)
- das „Teufelstheater“ des Thurkill (1206)
- The Vision of MacConglinne (13. bzw. 11. Jh.)
- die Spiele/Erzählungen vom Wunderland Cuccagna.

Diese teils poetisch-literarisch, teils theatralpraktisch ausgedrückten Zeugnisse sind von der Theaterwissenschaft entweder gar nicht oder höchstens vereinzelt, ohne Zusammenhang und eher beiläufig beachtet worden. Indes besteht ein Zusammenhang, ja eine gewisse Kontinuität, wenn sich diese auch nicht gerade einfach nachvollziehen läßt, wobei die „Geburt“ des Harlekin 1585 in Paris einen bestimmten Dreh- und Wendepunkt darstellt.

Ihr Verständnis erschließt sich über die Struktur der **Theatralitätsgefüge**, die wiederum darüber entscheiden dürften, ob der

übergreifende (z. Z. inflationierende) Begriff Theatralität als ein gesellschaftskonstituierender Faktor angesehen werden kann. Ist er das nicht, erweist sich der Begriff – synonym mit entweder „Universalität des Theaters“, „Totaltheater“, „Gesamtkunstwerk“ oder mit „Theatralik“, „Theatralisierung“, „Theatralisches“, „Theaterdispositiv“, „Theaterparadigma“ verwendet – als rhetorisch-stilistisches Modewort und ist überflüssig.

Die Kompliziertheit des Sachverhalts legt es nahe, zunächst frühe, relativ einfache Strukturen zu betrachten.



2. Modelle bildkünstlerischer Gestaltung

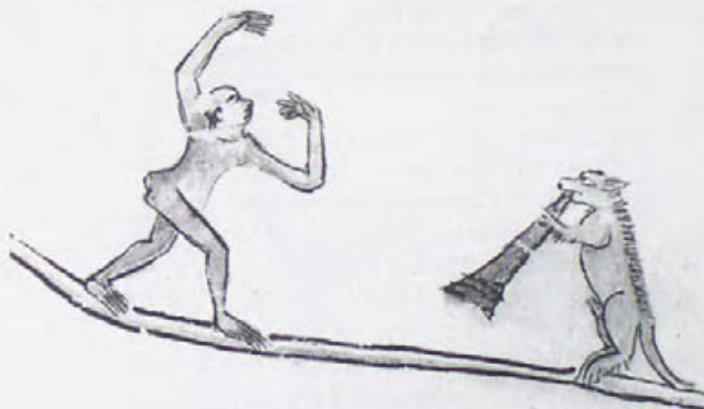
Der erwähnte Zusammenhang ist gegeben in Verbindung mit einer der edelsten „Erfindungen“ theatraler Kunst überhaupt: Der „Erschaffung“ einer „anderen“, einer Parallel- (nicht Gegen-) Welt realer Humanität, wie sie sich visuell in den „biographischen Zyklen“ von Zanni, Arlecchino/Pierrot, Pulcinella und bestimmten Giullari/Goliarden des Mittelalters bildkünstlerisch darstellt mit dem Höhepunkt von Giandomenico Tiepolos großartigen „Divertimenti per li Regazzi“ vom Ende des 18. Jahrhunderts.

Modelle solch bildkünstlerischer Gestaltung finden sich

- a) für Pulcinella u. a. bei Giambattista und Giandomenico Tiepolo, Alessandro Magnasco, Pier Leone Ghezzi;
- b) für Arlecchino/Pierrot u. a. bei Gerard Joseph Xavery;

- c) für Zanni u. a. innerhalb des „Recueil Fossard“;
- d) für Giullari/Goliarden u. a. in der Prachthandschrift für Karl IV. in Prag (Mitte 14. Jh.), im Brevier des Metzger Bischofs Bar (vor 1308) sowie in zahlreichen kirchlichen Wandgemälden vom Dom bis zur kleinsten Dorfkirche.

An der Auflistung wird schon deutlich, daß der in Rede stehende Sachverhalt mit zwei ungemein komplizierten Phänomenen **nichtmimetischen, nichtreferentiellen** Theaters korrespondiert, ohne mit Ihnen identisch zu sein: Der Commedia dell'Arte und der Arte giullaresca.



3. Das Schlüsselproblem: Die Maske

Als Schlüsselproblem für das Verständnis ist das Phänomen MASKE anzusehen. Zanni, Harlekin, Pulcinella, die Giullari nudi waren samt und sonders MASKEN bzw. Anti-(Culo-) Masken archaischen Typs. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Beachtung eines „Dreierschritts“ ihrer Entfaltung.

1. Nach der wunderschönen aitiologischen „Erklärung“ entstanden die Masken – wie wir von Ad. E. Jensen wissen – dadurch, daß die Dema-Gottheiten, die durch ihr schöpferisches Wirken das Seiende und die Seinsordnung hervorrufen und damit gleichzeitig die Urzeit beenden, am Ende ihrer **ordnungschaffenden Tätigkeit** ihre Gesichter ablegen/abnehmen, damit **bestimmte/privilegierte** sterbliche Menschen sie als MASKEN tragen konnten, um auf diese Weise für die **Erhaltung der Ordnung wichtige Zeremonien** ausführen zu können. Die getötete

Dema-Gottheit selbst aber verwandelt sich, z. B. in Nutzpflanzen, tritt aber auch die erste **Totenreise** an und verfügt sich ins Totenreich, das sie „erschafft“.

Von Fl. Christian Rang wissen wir, daß die Kulturgeschichte zwei große Versuche kennt, das **Maskenprivileg** zu durchbrechen und die Maske(n) zu okkupieren:

- a) **Karneval**, der keine Masken schafft, sondern sie tauscht und „chaotisiert“
- b) **Theater**, das die Masken antropomorphisiert, d. h. sie über die Charaktermaske zum Charakter, der von Schauspielern als Rolle zu Handlungsanweisungen und zur Persona-Bildung gestaltet wird, „verwandelt“.

Der Prozeß Maske – Charakter – Rolle – Persona erforderte historisch gesehen die „Aufhebung“ der Maske (d. h. im Extrem im institutionellen Theater ihre Zuweisung in die Kompetenz der „Friseure“).

2. Für monotheistische Hochkulturen waren solche archaischen Vorstellungen unakzeptabel; so auch für das Christentum, denkt man nur an die All-Schöpfung durch den Einen und die Erschaffung des Menschen nach dem Bilde dieses Einen.

Die katholische Kirche „löste“ die Problematik auf eine doppelte Weise:

- a) indem sie die Masken/Larvae-Problematik zur Chefsache des **Teufels** machte und diesen Masken eine **unordnungschaffende Tätigkeit** unterstellte, sie zum Symbol von Chaos, Unordnung, Zerstörung stilisierte, d.h. die archaische Vorstellung „**umkehrte**“;
- b) indem sie um die Masken/Persona-Problematik einen sechs Jahrhunderte währenden, von Gregors I. „Hiobskommentar“ bis zu Johannes von Salisbury und Otto von Freising reichenden „Eiertanz“ aufführte mit dem (von A. Borst festgestellten) Ergebnis, daß Innozenz III. zu Beginn des 13. Jh. alles tat, um die Geschichte des Wortes ‚persona‘ auszulöschen.

Die Neuorientierung der Kirche hinsichtlich der „**ordnung- bzw. unordnungschaffenden zeremoniellen Tätigkeiten**“ erfolgte nach sorgfältigster Überprüfung

Aldilà teatrale

gerade auch der **theatralen** Sachverhalte, wovon die außerordentlich umfangreiche und kompetente (real theaterbezogene, keineswegs nur metaphorische) Arbeit fast aller Kirchenväter beredtes Zeugnis ablegt.

Wie kompliziert und widerspruchsvoll diese Sache für die (werdende) Kirche war, geht aus ihren **maskenspezifischen** Beschlüssen hervor, die von den beiden ersten Synoden von Karthago (397 bzw. 419 – 21), dem Edikt von Rotari (643), der Trullanischen Synode (692) bis hin zur Synode von Utrecht (1293) zu verfolgen sind.

Die kirchliche Neuorientierung – gerade auch im Hinblick auf die „ordnungschaffenden Zeremonien“ – geht bekanntlich von der Synode von Mâcon 585 aus. Mâcon war bemüht, einen Kanon besonderer klerikaler Gesten aufzustellen, und nahezu ein Jahrtausend lang wird man dies **im Vergleich mit Gesten und Gebärden der Giulleria** aufrechtzuerhalten und auf Fest- und Kleiderordnungen, Tanz- und Spielvorschriften auszudehnen suchen.

Bei Isidor von Sevilla (560 – 636) und besonders bei Gregor von Tours (538 – 594) ist die Erbauung der (Bischofs-) Kirche im Ruhm der Märtyrer und in die Wunderkraft der Heiligen angelegt, wobei es sich um die Auffassung von der Heiligkeit von **Personen** handelte, die keine **Masken** trugen.

Der für die Herausbildung von Theatralitätsgefügen **entscheidende** Sachverhalt ist von Vertretern anderer Disziplinen längst erkannt worden. So schreibt z. B. G. Pochat:

*Der Ritus zu Beginn des 9. Jahrhunderts ... wurde durch die aktive Beteiligung von Mönchen und Laien geprägt. Diese Partizipation wich im Laufe des Jahrhunderts einer mehr passiven Rolle seitens der Laien. Die neuen Formen der Liturgie „par délégation“ erhielten dadurch einen wesentlich stärker ausgeprägten Charakter **theatralischer „Zur-Schau-Stellung“**, so z. B. der Ritus des *Depositio* bzw. der *Elevatio crucis* oder der *Visitatio sepulchri*. (Theater und bildende Kunst, 1990, S. 21)*

Vor diesem Hintergrund ist das Verhältnis der *Arte giullaresca* zur Maske zu sehen. Der Spannungsbogen einer Entwicklung reicht da in etwa von der radikalen Ablehnung über eine skeptisch-kritische Kontemplation aller bis dahin aufgetretenen Maskenphänomene bis zur absolut neuen, originellen Ausgestaltung der Culo-Masken bzw. der „Gesamtkörpermasken“ – ausgedrückt von den *Giullari nudi* über die „Netzbuben“ bis zu den Unterzeichnern der programmatischen „Bubenordnung“.

Ablehnung bzw. skeptisch-kritische Grundhaltung bezogen sich dabei gleichermaßen auf

- die höfischen repräsentativ-unterhaltenden Maskeraden (wie sie schon früh besonders im angelsächsischen Raum auftraten)
- die „volkstümlich-heidnischen“, rituell-brauchtumsbezogenen Masken (wie sie unter dem *zusammenliefen*, was man „Hexensabbat“ genannt hat)
- die (erwähnte) Masken/Persona-Problematik (mit der sich die Kirche herumplagte)
- die zu dieser Zeit entstandenen Theatermasken (wie man sie z. B. bei der Teufelsgestaltung oder bei der Antichrist-Darstellung im geistlichen Spiel verwendete)
- die „Vermummungen“ karnevalesken Charakters aller Art.

Die Ikonographie der Zeit spricht da eine deutliche Sprache. Die *Arte giullaresca* wandte sich gegen Erscheinungen des Festlegens von Rollen (im Leben wie im Theater) und den damit verbundenen Normen (des Handelns und Verhaltens) eines bestimmten Welt- und Gesellschaftssystemes.

So entstanden Strukturen, deren Gefüge nur mittels eines übergreifenden (erfahrungsfernen) Begriffs charakterisiert werden kann: **Theatralität**.

3. Erst auf der Grundlage dieser (historisch begründeten) Sachverhalte wird der „dritte Schritt“ verständlich: Die enorme kulturelle Bedeutung der „Geburt“ des *Harlekin* 1585 in Paris, die kaum überschätzt werden kann:

Hellekin/Arlequin/Harlekin wird von einem italienischen Schauspieler aus dem keltisch-germanischen Totenheer „heraufgeholt“, damit er seine „ordnungsschaffende Tätigkeit“ aufnehmen kann, und zwar nicht für diese, sondern für die „andere“ Welt.

Dazu stellt er sich – wie ursprünglich schon einmal Zanni und parallel Pulcinella – der inzwischen erfolgten „Infernalisierung“ der Unterwelt entgegen und bekennt sich zur „Lachkultur“. Seine Welt wird zur eigentlich humanen Welt, später zur Welt der Kunst. Harlekin und Pulcinella werden „maschere del mondo“.



4. Arte giullaresca

Die Entfaltung der Arte giullaresca vollzog sich – so weit man heute sehen kann – im Kräftespiel eines Dreiecks von klerikalen Bettelorden (bes. Dominikaner und Franziskaner), Bettler-Orden (Cerretani, Bubenorden, Freiheiter) und fiktiven oder „falschen“ Orden (Goliarden, Eberhardiner).

Zu den vordringlichsten Aufgaben bei der Bestimmung von Grundpositionen gehört deshalb die Differenzierung

des vielfältigen Tätigkeitsfeldes der Giulleria, d. h. etwa die Abgrenzung von Goliarden, Giullari nudi, Freiheitern von den eher gemüthlichen, unterhaltenden, musizierenden, singenden, tanzenden, dichtenden Spielteuten/Sängern einerseits sowie von den akrobatisch tätigen, seiltanzenden, luftspringenden, messerwerfenden, feuerspeienden, tierbändigenden Gauklern andererseits.

Die Existenz dieser Vielfalt wird schon durch zeitgenössische Quellen – etwa im Vorhandensein von über sechzig verschiedenen „Berufs“-bezeichnungen – belegt, und ein erfahrener Giullare konnte „alles“. Aber, und dies ist entschieden zu betonen: Arte giullaresca ist keinesfalls identisch mit der Summe des vielgestaltigen Tätigkeitsfeldes der Giulleria im allgemeinen.

Aufschlüsse über die Besonderheiten der Arte giullaresca versprechen „Verortungen“ in dreifacher Hinsicht:

- zum einen allgemein im außergewöhnlich reichhaltigen Korpus von (sozialem) Fest und Spiel;
- zum anderen speziell im außergewöhnlich reichhaltigen Korpus von monastisch-klerikaler, ritterlicher, bäurischer und städtischer Kultur (wobei die „ordnungsschaffenden“, gesellschaftsstrukturellen Bezüge hervorgehoben, die moralisch-rechtlichen Bezüge hingegen relativiert werden können);
- zum dritten durch den Vergleich von Erscheinungsformen der Arte giullaresca mit dem Zeicheninventar der mittelalterlichen Buch- und Wandmalerei, der Bauplastik sowie der (populären) Literatur; dabei interessiert die Korrespondenz mit der Bibel, mittelalterlichen exegetischen und theologisch-theoretischen Texten.

Auf diese Weise bekäme die Sache eine klarere **historische Struktur** (die bisher völlig fehlt), eine „soziologische“ (bisher überbewertete) und eine „ästhetische“ Struktur.

Von besonderer Wichtigkeit (wenn auch Kompliziertheit) sind die Faktoren von b), d. h. die Zuordnung der Arte giullaresca zu den kulturellen Leistungen des hierarchischen Schemas der drei ordines – oratores, bellatores, laboratores –, besonders – dies sei immer wieder betont – auch unter dem **gesellschaftsstrukturierenden Gesichtspunkt**.

Bekanntlich ist die klösterliche Mönchskultur eine auf Basis der Kantilene und der Tropen beruhende „gesungene“ (und vielleicht auch „getanzte“), wie es z. B. die Kantilene von St. Faro (um 869) oder die Sentenzen der heiligen Eulalia (9. Jh.), des heiligen Leodgar (10. Jh.) oder des heiligen

Aldilà teatrale

Alexius (11. Jh.) bezeugen. Die Diskussion der Hypothese von der Herkunft der „Chanson de Sainte Foi d'Agen“ hat die Bedeutung der Tropen nachgewiesen, in deren Tradition nicht nur die Entstehung liturgischer Dramen liegt (z. B. des Prophetenspiels im 11. Jh., aber auch des geistlichen Spiels überhaupt), sondern eben auch die der (hagiographischen) Chanson de geste, die von „Jongleuren“, von „Troubadours“ vorgetragen, d. h. gesungen wurden, wogegen der Klerus im allgemeinen wenig einzuwenden hatte. Die Praxis der Tropen – vermutlich im 9. Jh. in der Abtei von Jumièges in der Normandie entstanden und dann im Kloster von St. Gallen zur Blüte gebracht – bestand darin, daß den schwer zu behaltenden Melismen des Gesangs erklärende Texte unterlegt wurden, so daß jeder Ton zu einer Silbe gesungen werden konnte. Die Dichtung von Tropen und (später) Sentenzen verbreitete sich rasch in Frankreich und Deutschland. Und wenn es Jongleure waren, die die Entwicklung von „Gesta sanctorum“ zu „matière du roi“ vorantrieben, so hatte die Arte giullaresca mit diesen nichts im Sinne.

Wie die Mönche versuchten auch die Ritter, eine gesellschaftsstrukturierende Eigenkultur zu entwickeln, die hier insofern vernachlässigt werden kann, als deren **theatrale** Seite gleichfalls nichts mit der Arte giullaresca zu tun haben dürfte, denkt man z. B. an die allegorischen Darstellungen in Form von Schauspielen (vgl. etwa die berühmte Venus- bzw. Artusfahrt Ulrich von Lichtensteins, aber auch die „tornei a soggetto“ oder „pas d'armes“, zu denen jeweils eine gewisse „Handlung“ erfunden wurde).

Wenn – wie es oft vorkam – Sänger/Jongleure zur Unterhaltung bei Hofe auftraten, dann kaum mit dem „Repertoire“ der Arte giullaresca.

Besonders eingehend läßt sich der Anteil theatral-spielerischer Elemente bei der Ausbildung eigener Hierarchien in den Städten nachweisen – was Jacques Rossiaud überzeugend getan hat. Er hat die unterschiedlichen Strukturierungsversuche in der Stadt analysiert und dabei die Bedeutung von Theater und „Theater“ hervorgehoben. Zu dem entsprechenden (genetischen) Gefüge

- der Stadtviertel bzw. Nachbarschaften (vicinanza) mit ihren gemeinschaftsbezogenen Riten, Bräuchen und Festen
- der übergreifenderen Bruderschaften (mit ihrem „spirituellen Versicherungswesen“ der Schutzheiligen)
- der Gesamtstadt

mußte sich der berufsmäßig tätige Giullare ins Verhältnis setzen. Hier konnte er „seine Produkte“ verkaufen, und hier trat er in die vielfältigsten Kommunikationsbeziehungen, wozu er seine besondere „Sprache“ benutzte. Inwieweit er dabei Elemente bäuerlicher Kultur (Charivari-, Königreich-, Fastnachts-, Karnevals-, Schwerttanzspiele) zu berücksichtigen hatte oder solche gar bewahrend einbrachte, wäre besonders zu beachten.

Unbeschadet der Tatsache, daß Giullari (möglicherweise) vereinzelt Heiligenviten aufführten oder als Teufel im geistlichen Spiel agierten oder auch an Charivari-, Königreichen-, Karnevals- oder Schwerttanzspielen teilnahmen, ist das eigentliche Feld dieser frühen professionellen Theaterkunst als ein relativ selbständiges zu bestimmen.

Dem großen Differenzierungsprozeß von sozialem Fest und Spiel (im wahrsten Sinne des Wortes) „entsprungen“, fungierten ihre Repräsentanten als „Vermittler“, als „Bewahrer“, als „Erinnerer“ etc., wobei von vornherein energisch zu betonen ist, daß ihre Hauptwirkungsweise – unbeschadet kasueller Beziehungen zu bestimmten „Texten“ – nicht im Substantiellen, sondern im **Funktionellen**, nicht in der „Schrift“, sondern in der „Stimme“ bzw. im „Bild“ des Körpers lag, d. h. im Freisetzen von bestimmten Vorstellungen assoziativer Art bei einem bestimmten, jeweils verschiedenen Publikum – schon durch ihr bloßes Auftreten.

Arte giullaresca ist überwiegend **Improvisationskunst** (im Sinne von freiem, variablen Zusammensetzen von Vorhandenem, ähnlich der „Formeln“ von „Oral poetry“), die sich ebenso überwiegend körpersprachlich ausdrückt. Arte giullaresca liefert „**Körpertexte**“, die aus verschiedenen Körperöffnungen hervorgehen – im Extrem, wie die Ikonographie hinreichend bezeugt, aus dem Culo.

Dabei wird die Entwicklung vom lange Zeit vorherrschenden solistischen Vortrag über das Duett zur Brigata (infame) erkennbar, und zwar

a) inhaltlich als

- Botschafter der „anderen“ Welt selbst bzw. als Verbindungsleute zu dieser „anderen“ Welt, dann zur Welt des „Anderen“
- Repräsentanten des Körperlichen, des Materiellen, der elementaren Lebensbedürfnisse
- Erinnerung an das „Goldene Zeitalter“, und zwar vom Typ Cuccagna

b) formal hinsichtlich

- einer eigenen und eigentümlichen Körpersprache
- einer eigenen Verbal- und Zeichensprache (Rotwelsch, Gergo furbesco)
- eigener Organisationsformen („Orden“, „Familien“, „Gesellschaften“).

Der Improvisationscharakter der Arte giullaresca läßt sich noch relativ klar anhand der „Freiheiten“ in ihrer Funktion als Prologsprecher von Dramen des 16. Jh. nachweisen: Das Freisetzen von Assoziationen beim Publikum durch variabel zusammen- und eingesetzte „Lügenmärchen“.

Von daher gerät auch die vermutlich wichtigste Seite der Struktur der Arte giullaresca ins Blickfeld: Die **Doppel- und Mehrbödigkeit** auf verschiedenen Ausdrucksebenen selbst beim solistischen Vortrag, d. h. – um

mit Eugenio Barba zu sprechen – „das Springen vom Allgemeinen zum Besonderen, von der ersten zur dritten Person, von der Vergangenheit zur Gegenwart, vom Ganzen zu einem Teil, von Personen zu Dingen“ und – das muß unbedingt hinzugefügt werden – vom Konstruktiven zum Destruktiven bzw. umgekehrt.

Einerseits wendet sich der Repräsentant der Arte giullaresca gegen die zunehmenden Gegebenheiten von (sozialem und ästhetischem) Rollenzwang, Identitätsfestlegung und Charakterbestimmung durch symbolische (nicht biologische) körperliche Signalsetzungen wie

- körpersprachliches Kommunizieren als *Giullare nudo*
- Einnetzen des nackten Körpers
- Spiel mit der Maske (z. B. durch Maskierung des Culo)
- Spiel mit dem Namen (bürgerlich, in arte, in parte).

Andererseits erinnert er an vergangene Verhältnisse, da alles „anders“ war bzw. erweckt Vorstellungen von Verhältnissen, da alles „anders“ sein könnte.

Unter den Kriterien des Theatralitätsgefüges betrachtet, tendiert die Arte giullaresca nicht zu Kunst-Theater, sondern zur Entlarvung entstehenden „Theaters“ (des Lebens) und liefert erste Formen von ‚Theater‘.



Aldilà teatrale

5. Das ‚Theater‘ der Commedia dell’Arte

Das Heraustreten der Masken aus der „anderen“ (Toten-) Welt führt zur „Geburt“ der Commedia dell’Arte; das Verhältnis zu dieser bestimmt ihre historische Dynamik und ihren „Ort“ innerhalb von Theatralitätsgefügen.

Die Epoche der (italienischen) Renaissance bietet ein weitaus präziser zu fassendes Theatralitätsgefüge als die des (europäischen) Mittelalters. Es finden sich da klare, in jeweiligen Wechselbeziehungen stehende Positionen

- von **Nichttheater** bzw. von Theaterablehnung (reichend etwa von Petrarca’s rigoroser Verdammung der Giulleria 1350 bis zur Theater- bzw. Rollenspiel-Ablehnung in den Sozialutopien)
- der Ausbildung von „Theater“ (des Lebens) in Theorie und Praxis (Castiglione, Machiavelli, Trionfi etc.)
- der Entfaltung großen **Kunsttheaters** als Synthese verschiedener Künste
- und eben der Entwicklung von ‚Theater‘ in Gestalt der Commedia dell’Arte.

Was diese letztere anbelangt, so sei hier lediglich noch auf zwei Aspekte aufmerksam gemacht: Einmal auf ihren charakteristischen „Traditionsbezug“, zum anderen auf ihr spezifisches „Rollenverständnis“, dessen Bedeutung bis hin zu sog. postmodernen Formen von Theater belangvoll sein dürfte.

Zu den bedeutendsten Aktivitäten der Commedia dell’Arte gehört die Aufführung von Isabella Andreinis Invention „La pazzia di Isabella“, die die berühmte Truppe der „Gelosi“ anlässlich der Florentiner Hoffeste 1589 produzierte.

Die Handlung brachte zunächst eine der gewöhnlichen Liebesgeschichten:

Zwei Jünglinge lieben die gleiche Frau, Isabella; aber die Liebe des einen, Fileno, wird erwidert, die des zweiten, Flavio, nicht. Andererseits erlaubt Isabellas Vater, Pantalone, nicht, daß Isabella den geliebten Fileno heiratet. Die Liebenden beschließen, gemeinsam zu fliehen, was von dem Rivalen, der davon Wind bekommen hat, verhindert wird, indem er Isabella entführt.

Fileno wird daraufhin vor Schmerz wahnsinnig.

An diesem Punkte könnte das Stück zu Ende sein und mit der üblichen Erudita-Wendung zur Komödie werden dergestalt, daß Isabella irgendwie zurückkehrt, Fileno wieder normal wird und der Vater seinen Widerstand aufgibt.

Aber es geht nicht um den Wahn von Fileno, sondern um den von Isabella, und deshalb kommt das Eigentliche erst noch:

In der ersten Phase ihres Wahns verhält sich Isabella, aus Wut darüber, Flavio in die Falle gegangen zu sein, und aus Schmerz, ihren Fileno verloren zu haben, „wie wahnsinnig, wenn sie durch die Straßen ging (und dies waren, wie man weiß, 1589 in Florenz die Straßen vor der „schönen Stadt“ Buontalenti!), bald hier und bald da stehenbleibend, bald spanisch, bald griechisch, bald italienisch und noch in vielen anderen Sprachen sprechend, aber „tutti fuori di proposito“, d. h. unangebracht, außerhalb ihres normalen Verhaltens liegend.

In der zweiten Phase stellt sie sich an, „die Sprachen aller ihrer Schauspieler wie von Pantalone, von Graziano, von Zanni, von Pedrolino, von Burattino, von Capitano Cardone und von Franceschina“ nachzuahmen.

Das heißt, in der ersten Phase war Isabella einfach vielsprachig, während sie in der zweiten Phase nicht nur die bestimmten stimmlichen und stilistischen Charakteristika der Masken imitierte, sondern diese in einer Art ständiger Metamorphose/Verwandlung verkörpert haben muß.

Das Entscheidende dabei ist, daß Vielsprachigkeit, Metamorphose/Verwandlungen, Masken zu dieser Zeit Ausdruck des Dämonischen, des Teuflischen, der Unordnung, des Disharmonischen waren, und dies setzte Isabella – in der „ernsten“ Rolle einer Innamorata – der „Harmonie des Kosmos“, die durch die Intermezzi dargestellt oder repräsentiert wurde, entgegen.

Indem sie die überlieferten Erfahrungen der Tradition benutzt und kombiniert: man kann sich vorstellen, daß sie sich wie ein mittelalterlicher Meistergiullare verhielt, gelingt es ihr mit ihrem Wahn, den Verlust der Identität zu thematisieren.

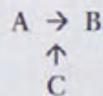
Die Bedeutung dieser Leistung ist enorm:

- Chaos, Unordnung, Widersprüchlichkeit contra Harmonie
- Existenz und Definition des mit sich identischen Individuums werden als illusorisch dargestellt
- das Vermischen von „ernster“ Rolle und „komischen Masken“ wendet sich auch gegen die soziale Hierarchisierung.

Es war dem Prinzip nach die gleiche Intention, wie sie ein bestimmter Typ des mittelalterlichen *Giullare* verfolgte, der seine „chaotische *gesticulazione*“ bzw. seine außerhalb der bestehenden Ordnung angesiedelten „*gestae*“ der „harmonischen“ Geste entgegenstellte.

Der andere Aspekt ist vielleicht noch gravierender, sicher aber fernwirkender:

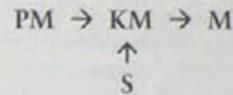
Die Entfaltung großen Kunsttheaters als Synthese verschiedener Künste beruhte hinsichtlich der Schauspielkunst auf der Basis literaler/festgelegter Charaktere (= Rollen) mit der Ausbildung dessen, was man als die theatrale Minimal-/Grundformel bezeichnet hat



Francesco de' Nobili verhielt sich als Schauspieler so, als ob er „Cherea“ wäre und (venezianische) Zuschauer sahen dem zu, ihn um so mehr bewundernd, als er sich mit Rolle/Figur/Charakter „Cherea“ identifizierte und als Privatmensch wie als Schauspieler quasi „verschwand“, d. h. „im Leben aufging“.

Die „Erfinder“ der *Commedia dell'Arte* setzten dem mit ihrem „Wunder“ der Masken etwas gänzlich anderes entgegen: Ihre Kreationen, Vorstellungen, Verkörperungen von Masken wurden eindeutig als Sache der Kunst und Angelegenheit von Künstlern

ausgestellt, was sich in der unendlich wichtigen Einschlebung eines Kunstnamens äußerte, der fatale Identifikationen ausschloß. Die Formel lautet hier: Privatmensch, Kunstmensch, Maske (bzw. stehender Typ)



Das Ungewöhnliche dieses Verfahrens wird u. a. daran erkennbar, daß schon sehr früh, und teilweise aus den Reihen der *Comici dell'Arte* selbst, „Reformen“ angestrebt wurden, die auf Beseitigung des Wesentlichen abzielten, daß nämlich die Masken „kein Vorbild in der Natur“ hatten und daß sie nicht in die bestehende Sozialhierarchie einzuordnen waren.

Der Tendenz, *Arlecchino*/Harlekin zum „Diener zweier Herren“ zu machen, setzten die *Martinelli*, *Biancolelli*, *Fiorillo* kurz ihre Maskenkreationen entgegen, bei der (Schau-)Spieler und Maske eine (nichtmimetische) selbstreferentielle Einheit bildeten, den Zuschauer als Teilnehmer einbezogen und so eine ganz eigenartige Relation von „Kunst“ und „Leben“ herstellten.

Oder, um es in der Begrifflichkeit des Theatralitätsgefüges auszudrücken: Sie widersetzten sich der Tendenz, Kunst-Theater zu sein, blieben auf der Position von ‚Theater‘, nahmen dabei den Zuschauer/Teilnehmer mit, um sich gemeinsam von den Übeln des „Theaters“ (des Lebens) zu bewahren.

Was die Theoretiker postmodernen Theaters „Subjektivierung des Theaters“ nennen – Modell „*Compagnia del Collettivo*“ aus Parma oder „*Derewo*“ aus Rußland -, hat also eine sehr alte Tradition.

Anschrift des Verfassers:

Modersohnstr. 77
10245 Berlin

DER „SCHAUSPIELER“ UND DAS „ENDE DER GESCHICHTE“

Nietzsche hat einmal den tiefgründigen Gedanken ausgesprochen, daß die Hauptgestalt der modernen Zeit und des „Endes der Geschichte“ der *Schauspieler* sei (*Fröhliche Wissenschaft*, 356). Es wäre ein Irrtum und ein Mißverständnis, wenn man diesen Terminus auf die Berufsbezeichnung des Bühnendarstellers einschränken würde. In diesem Sinne ist der „Schauspieler“ nicht einfach ein Darsteller in einem Schauspiel, sondern einer, der, wie manche heute sagen würden, eine Schau abzieht, der sich in Szene setzt. Der „Schauspieler“ ist einer, der sich vor einem Publikum zur Schau stellt, der vor Zuschauern eine Schau macht. Der „Schauspieler“ ist auf Zuschauer angewiesen, alles, was er tut, ist für das Publikum und für die Öffentlichkeit bestimmt. Der „Schauspieler“ ist ein öffentlicher Faktor, der durch seine Selbstdarstellung das Publikum bei Laune hält, er ist selbst Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, er ist eine Daseinsform, die ihr Leben so einrichtet, daß sie der Öffentlichkeit ständig vor Augen ist und immer wieder ihre Blicke auf sich zieht und ihre Anerkennung erheischt. Der „Schauspieler“ ist ein Mensch des Augenblicks und ein Meister des kurzweiligen Hier und Jetzt. Alles, was er unternimmt, macht er für den jetzigen Augenblick, er lebt von dem, was gerade jetzt ist, er geht von einem Jetzt zum nächsten und zum übernächsten, weil jedes Jetzt mit dem Ende seines Auftritts untergeht. Seine Domäne ist die Zeitweiligkeit. Er ist so sehr von der Öffentlichkeit und ihrer Meinung abhängig, daß seine Geschicke nur noch von deren zeitweiliger Laune bestimmt werden. Der „Schauspieler“ ist Herr der Öffentlichkeit, solange er im Mittelpunkt ihres Interesses steht und das Publikum ihm wohlgesinnt ist; er ist aber auch Sklave der Öffentlichkeit, weil er absolut von ihrer Meinung abhängig ist. Weil sich die öffentliche Meinung ständig ändert und es nichts Unbeständigeres gibt als sie, sinkt oder steigt die Bedeutung und die Popularität des „Schauspielers“ je nach dem Wandel der öffentlichen Stimmungslage.

Nietzsches „Schauspieler“ ist innerlich mit dem „Sophisten“ verwandt, den Hegel für die charakteristische Figur der modernen Epoche hielt. Die moderne Zeit hat viele gemeinsame Züge mit dem alten Rom im Stadium des Niedergangs, und ihr Verfall und ihre Entleertheit konzentrieren sich in der Figur des „Sophisten“. (*Die Zeit der römischen Kaiser hat viel Ähnlichkeit mit der unsrigen*.) Damals wie heute ist der Mensch auf eine Abstraktion reduziert, auf eine Daseinsform, die nur prosaische Ziele verfolgt und von bloßen Interessen getrieben wird. Er ist kein Opfer der Verhältnisse, vielmehr opfert er als Teil der verkehrten

Verhältnisse die Natur, die Kultur, die Ideen, die Ehre, die Moral, das Denken seinem Egoismus, seiner Jagd nach dem Komfort und seiner Genußsucht. Das Maß aller Dinge ist der Mensch, aber ein Mensch, der auf die Beschränktheit seines Wollens, auf seine partikuläre Zweckhaftigkeit reduziert ist. Wo der „Sophist“ herrscht, dort ist für das Höhere kein Platz (*„Alles Höhere ist ausgezogen“*).

Das eigentliche Wesen und die eigentliche Rolle des „Schauspielers“ begreifen wir allerdings erst dann, wenn wir erkannt haben, daß sein Gegenpol der *Baumeister* ist. Im Unterschied zum „Schauspieler“, der die Zeitweiligkeit und Flüchtigkeit der Augenblicke verkörpert, kennzeichnet die Arbeit des Baumeisters die Beständigkeit, und die Obliegenheit seiner Arbeit ist es, das Augenblickliche zu überdauern, über Generationen hinweg zu wirken. Worte, die die Mannigfaltigkeit der Werke eines Baumeisters umreißen — Haus, Festung, Gebäude, Gehöft, Mühle —, bezeichnen etwas Originäres und Solides, das sich der Zeitweiligkeit und dem Provisorium widersetzt. Der Baumeister arbeitet für kein Publikum, und sein Werk ist nicht für die öffentliche Meinung bestimmt. Ein Architekt, der eine Kirche baut, bezweckt damit nicht, daß um das und in dem Bauwerk Zuschauer herumstehen oder promenieren, um sich dort die Kuriositäten anzuschauen und das Bauwerk selbst „ästhetisch zu konsumieren“. Eine Kirche ist nicht für das gemeine Publikum gebaut, sondern für die Gemeinde. Das gemeine Publikum ist eine gesunkene Gemeinde, eine Gemeinde im Zerfall. Die Kirche ist einer der Orte, an denen sich die Gemeinde versammelt, um ihre Gemeinschaft zu erleben. Deshalb hat ein Architekt nichts gemeinsam mit der öffentlichen Meinung, mit ihrer Unbeständigkeit und Wandelbarkeit. Das Korrelat und die Kompletierung des „Schauspielers“ ist das launische Publikum, die Öffentlichkeit und ihre Meinung, die skandierenden Massen, die mal ein „Hoch“ ausrufen, um unmittelbar darauf „Schande“ zu brüllen, während der Baumeister — der Architekt — nur einen Mitspieler kennt: die Gemeinde in ihrer Beständigkeit.

In der modernen Zeit hat der „Schauspieler“ den Baumeister aufs Nebengleis verdrängt, der Schauspieler ist zur Hauptperson geworden, zum Publikumsliebbling, und dieser Wandel signalisiert, daß die Gemeinde (*polis*) zerfallen und an ihre Stelle die Öffentlichkeit getreten ist. Die Menschen versammeln sich in keiner Gemeinde mehr, sie haben sich in eine kurzlebige und launische Öffentlichkeit zerstreut. Dort, wo der Baumeister in eine untergeordnete Rolle gedrängt ist und die

Führungsrolle dem „Schauspieler“ zufällt, kommt es zur Verkehrung, und alles, inklusive Privatsphäre, inklusive Politik, inklusive Kulturbetrieb verwandelt sich in einen Raum für die Selbstdarstellung des „Schauspielers“ als einer allgegenwärtigen Person. Weil der „Schauspieler“ zum bestimmenden Herrscher geworden ist, wird die Wirklichkeit als eine ununterbrochene Folge von Bildern inszeniert. Die Menschen leben die Wirklichkeit auf dem Bildschirm, der Unterschied zwischen der Wirklichkeit und dem vorgeführten Bild verschwindet. Das Bild präsentiert sich als die eigentliche Wirklichkeit, und Wirklichkeit ist real nur dann, wenn sie als Bild vorgeführt und den Zuschauern als Schau aufgetischt wird. Dort, wo der Baumeister in den Hintergrund gedrängt ist und der ihm gebührende Platz vom „Schauspieler“ okkupiert ist, wird der Schein zur Hauptkategorie der Epoche. Nur derjenige, der sich zur Schau stellt und täglich der Öffentlichkeit zeigt, ist wichtig, wird akzeptiert als Faktor: sobald er sich nicht mehr zeigt, ist er verschwunden und ist nicht mehr da. Nicht der Mensch selbst ist wichtig, entscheidend ist sein Bild in der Öffentlichkeit oder, wie man heute sagt, sein Image. Der Mensch ist sein Image, und das Image macht den Menschen aus.

Die Öffentlichkeit ist der Kampfplatz, auf dem die „Schauspieler“ aller Couleur um das beste Image konkurrieren. Das Leben wird als ständiger Kampf gelebt, als rast- und atemlose Hast nach dem eigenen Image, man macht sich sein Image, man verbessert sein Image, man perfektioniert sein Image, man will im Wettkampf um die Popularität den ersten Platz erringen. Alle „Schauspieler“, ob es nun Sänger, Boxer, Tennischamps oder Politiker sind, kämpfen täglich um die Gunst der Öffentlichkeit und wachen eifersüchtig über ihre Platzierung auf der Beliebtheitskala. Wer am längsten den ersten Platz unter den Top Ten halten und sich auf den obersten Rängen behaupten kann, der ist wichtig und steht an der Spitze. Wer laut der öffentlichen Meinung und der Umfragen an der Spitze der Popularität steht, dem gehört die Bewunderung, der wird als Held anerkannt, der wird verehrt als Star der Gegenwart und der Kultur.

Der „Schauspieler“ ist eine Figur des „Endes der Geschichte“. Sein Wesen ist die Imitation. Der „Schauspieler“ ahmt nach, inszeniert, führt Regie, arrangiert, er setzt im Kleinen um, was die Zeit als „Ende der Geschichte“ im Großen organisiert. Das „Ende der Geschichte“ ist Imitation im Großen, eine grandiose Produktion von Surrogaten.

Hungerstreikende und Hungerkünstler als Akteure neuzeitlicher Theatralität. Hypothesen

Gottfried Fischborn

Zum Hungerstreik¹

1. Hungerstreik und Korporalität

1. 1 Hungerstreik ist zugleich Ent-Körperlichung und Ver-Körperung. Hungerstreikende verzehren *nur* ihren eigenen Körper. So destruktuieren sie ihn zu *einem* homogenen Zeigen, das auf die je konkreten Inhalte ihres Protestes verweist.² Sie „schreiben“ diesen Protest (im Sinne von Foucault) in den Körper ein³ als jedenfalls der Intention nach – also nicht immer real! – *beherrschbare physische Selbstzerstörung*. In der „Beherrschung“ dieses Prozesses sind sie *Darsteller*; denn eine Verschmelzung mit der „Rolle“ wäre (und ist mitunter) tödlich – nicht anders als die Verschmelzung des Othello-Darstellers mit seiner Rolle für die Darstellerin der Desdemona tödlich wäre.

1. 2 Indem sie sich ganz und gar auf ihre Körperlichkeit *konzentrieren*, um sie in der Entkörperlichung nicht vollends (durch Hungertod) zu verlieren, entfernen sie sich auf andere Weise ganz und gar von dieser Körperlichkeit: nämlich durch *Verkörperung*. „Dieses Wort ... ist seltsam: eine Sache wird verkörpert, erhält einen Körper, aber trägt diesen nur, ist dieser nicht.“ (Jeggler 1980, 234). Die Hungerstreikenden borgen gleichsam ihre Körper her für eine „Sache“, ein sonst körperloses Abstraktum, und machen sie auf diese Weise zum Symbol.

So wie in der ent-körperlichenden (aber den Körper, in seiner Versehrtheit, betonenden!) Destruktion der Körper zu einem Zeichen des Protestes wurde – so wird er demnach durch „Hingabe“ (Leihgabe) an eine Sache zum symbolischen Zeichen dieses Protestes: eine doppelte Kodierung des Körpers für die gleiche Funktion.

1. 3 Man könnte diesen doppelten Vorgang auch als einen *anderen rituellen Abschied vom Fleische* verstehen – „anders“ nämlich als der zyklisch-alljährliche Sieg des Fastens über die Fastnacht im späteren Mittelalter.

Es ist zu erinnern, wie dieser Kampf historisch ausgegangen war: als endgültiger Sieg des Fastens über die Fastnacht, als Zähmung des

und der „Wilden“, als Disziplinierung des „grotesken Leibes“ der Fastnacht, als Privatisierung des Widerstreits von Triebbefriedigung und Triebunterdrückung bei öffentlicher Favorisierung der letzteren, als Stigmatisierung des Karnevalismus als vorgeblicher Inszenierung von Sünde/Laster/Befleckung, sowie als Kastration der Fastnacht zum unverbindlichen Brauchtums- und Kostümfest.⁴

Es gibt freilich keine ungebrochene Kontinuität, weder direkt noch indirekt. Vielmehr wird im neuzeitlichen Hungerstreik die in der bürgerlich-zivilisatorischen Entwicklung erworbene psychische wie körperliche Disziplinierungsfähigkeit der Individuen häufig gerade *gegenkulturell*, gegen bestehende zivilisatorische Herrschafts- und Ordnungssysteme gerichtet, eingesetzt. Ein Paradoxon: Das subversive Potential des Leibes funktioniert beim Sonderfall Hungerstreik über den Umweg der instrumentalisierten Askese.

1. 4 Trotzdem scheint ein weiteres Paradoxon darin zu bestehen, daß selbst beim Hungerstreik vereinzelt ein Sich-Berauschen *an* der Entkörperlichung, an den Grenzen der Körperlichkeit, als physischer oder/und metaphysischer Genußzustand stattgefunden hat.⁵

2. Hungerstreik, Fiktionalität, Spiel, Performance

2. 1 Die Auffassung, der Hungerstreik sei in Wirklichkeit ein „fiktives oder nachgeahmtes Hungern“ (Ellmann 1994, 34) ist präzisionsbedürftig. Nicht nur die *Wirkung* (wie Ellmann meint), sondern auch die ereignishaft *Erfahrung* des Hungerns selbst ist die gleiche wie im „Ernstfall“ der materiellen Not. „Nachgeahmt“ also wird/fiktiv ist am Hungerstreik „nur“ das *zwanhafte*, aus der *Not* – dem Nichtvorhandensein von Nahrung – geborene Hungern. „Nachgeahmt“ wird nicht das Hungern, sondern das Hungernmüssen.

2. 2 Daraus ergibt sich u. a. das Verhältnis von Spiel und Ernst. Auf die breite Palette der *theatralen Spiele mit der Identität* paßt der Hungerstreik kaum; so wenig wie in die von Schiller bis Derrida überkommene theoretische Spiel-Begrifflichkeit: das existentielle



Hungerstreikende und Hungerkünstler

Risiko ist zu groß. An die Stelle des Spieles mit der Identität tritt das Aufs-Spiel-setzen der Existenz.⁶ Die Spieler in einer solchen „Performance“, wie sie ein Hungerstreik darstellt, müssen deshalb noch nicht gleich als Glücksspieler, Hasardeure betrachtet werden, wenn gleich viele der großen Hungerstreiks etwas vom Russischen Roulette hatten – so wenig, wie bei gegebener Beherrschbarkeit des Prozesses (vgl. 1. 1) das frei-spielerische Moment gänzlich zu fehlen braucht.⁷

„Ach ja, die Hungerkunst“

Auszüge aus einem Protokoll von George Taboris Inszenierung des „Hungerkünstlers“ (frei nach Franz Kafka) 1977 in Bremen

Mitte April:

Projektwahl

Während der Vorarbeit zum „Hamlet“ stößt George Tabori auf Kafkas „Hungerkünstler“, ein Zufall:

George: Ich habe immer gehofft, einen Stoff zu finden, wo die Probleme der Gruppe zu einem direkten Ausdruck kommen können, und es ist klar, daß die Hungerkünstler besonders geeignet sind; weil es einerseits eine Metapher ist über Künstlertum oder Schauspielkunst, und andererseits gibt es die Möglichkeit für das, was wir schon immer festgestellt haben: die Gruppe kann sich nur dann verwirklichen, wenn die Mitglieder sich individuell verwirklichen können; das Problem der Rolle und das der Menschen in der Gruppe laufen hier parallel.

20.4.

Gemeinsame Lektüre der Novelle, die alle fasziniert. Das Thema der Kunst selbst wird in radikaler Fragestellung behandelt. Wie immer der Theaterabend sein wird: er muß von einem ähnlich radikalen, existentiellen Ansatzpunkt ausgehen. Erstmals Fragestellung des eigenen Hungers, bzw. Fastens. Soll es nur einen Hungerkünstler geben? Konzentration auf das Thema Nahrung.

George: Es gibt eine sehr tiefe archaische Ebene, weil die Identität des Kindes in dem Moment entsteht, wo es zum ersten Mal die Brust verweigert, wo es zum ersten Mal „Nein“ sagt zur Nahrung, durch dieses Neinsagen entsteht zum ersten Mal das Bewußtsein, daß es nicht ein Stück von der Mutter ist, sondern ein unabhängiges Wesen. Das ist ein ungeheuer starkes Urerlebnis.

weiter auf der übernächsten Seite

2. 3 Der Zerstörung der physischen Existenz im Hungertod entspricht auf der symbolischen Ebene die *Zwangsernährung*: beide beenden alles Spielerische. Letztere, den physischen Tod verhindernd, tötet symbolisch und (im Moment des Geschehens) buchstäblich die personale *Subjektivität*, indem Physis wie Psyche zu absoluten *Objekten* äußeren Zwangs gemacht werden.

Die Zwangsernährung hat aber immer eine besonders hohe Publizität bewirkt, und aller Augen blickten auf die zwangsweise ernährten Individuen. In diesem Vorgang wird daher die einerseits abgetötete Subjektivität in einem anderen „Außen“ wieder ins Zentrum gerückt und gleichsam regeneriert: ausgestellt durch

schaupolitische Personalisierung auf der Bühne öffentlicher Wahrnehmungen.

2. 4 Die Charakterisierung von (individuellen wie kollektiven) Hungerstreiks als Performances (2. 3) dürfte für die Merkmale Dramatisierung, Personalisierung, Inszenierung, Spektakularisierung bzw. Skandalisierung, Ostentation, Publikumsbezogenheit, Multimedialität durch eine Fülle von Belegen und Beschreibungen nicht allzu schwer zu unterbauen sein – was allerdings ein quantitativ umfangreiches Forschungsfeld erahnen läßt.

Als „culturale performance“ (im Sinne von Singer 1959) bzw. „public performance activity“ (nach Schechner 1966)⁸ ist der Hungerstreik hingegen nur teilweise beschreibbar. Denn weder handelt es sich um ein risikoarmes Probehandeln, noch – und dies vor allem – ist der Hungerstreik eine *solche* Performance, die als „diskrete Einheit“ einer bestehenden Kultur – gerade im Sinne von „politischer Kultur“⁹ – dieselbe schlechthin dar- und ausstellt. Vielmehr bewegen sich Hungerstreiks stets an den äußersten Grenzen einer je konkreten Kultur, loten diese Grenzen aus und erweitern sie *oder* funktionieren als *gegenkultureller Sprengsatz*. „Indiskretion“ könnte man die kulturell-zivilisatorische Grundhaltung der Hungerstreikenden nennen.

2. 5 Wenn wir davon ausgehen, daß Hungerstreiks eher Performances als Texte (und dennoch beides!) seien – so sind es doch *solche* Performances, die ihre eigenen Texte und Kontexte in besonders hohem Maße mitproduzieren. Das sind vor allem 1. der sich destruiierende, nämlich *sich* verzehrende Körper *als* Text (vgl. 1. 1); 2. die begleitenden rhetorischen Programm-, Forderungs-, Protest- oder Erpressungstexte, samt der damit verbundenen Sprecherfunktionen, an denen fast ein jeder Hungerstreik überreich ist; und 3. der fast immer erregte Diskurs der Öffentlichkeit zu Gegenständen wie Verlaufsformen dieser Art von Performances.

3. Hungerstreik, Dramatisierung, Spektakularisierung

3. 1 Unter „Dramatisierung“ sei, in einem überwiegend positiven Verständnis¹⁰, im weitesten Sinne die strukturierende, auf Kommunikation zielende Prägung *ereignishafter* Abläufe verstanden; im spezielleren und hier vor allem interessierenden Sinne: die Aktivität, *existentielle Bedrohungen*, vermeint-

Hungerstreikende und Hungerkünstler

liche oder wirkliche, überhaupt erst als solche erfahrbar zu machen, indem sie einer symbolischen Behandlungsart übergeben werden – so z. B. der öffentlichen Publizität oder dem Theater.

Da dem Publikum die *Erfahrung* des „Dramatischen“, ohne daß sie *Ernst* würde, nur vermittelt werden kann „durch irgendeine Art exzeptioneller und ostentativer Vor-Führung“, ergibt sich: „Folglich drängt sich ‚Dramatisierung‘ hin zur Mimesis im allgemeinen, zum theatralen Spiel im besonderen ...“ (Fischborn 1995, 130) (Man erinnere sich etwa an die ersten Auftritte der Grünen im deutschen Bundestag).

3. 2 Daß Hungerstreik als geradezu paradigmatische Modellfälle für so verstandene produktiv symbolisierende Dramatisierung interpretierbar sein können, scheint nahezuliegen – sie können aber auch (Beispiel RAF) Indikatoren für „ideologische Dramatisierungen“ sein oder Elemente einer solchen enthalten; oder die Agierenden, ursprünglich unzweifelhaft emanzipatorische Ziele verfolgend, steigern sich „dramatisch“ in einen selbstzerstörerischen, ideologisierten Prinzipienfanatismus hinein (wie es teilweise bei dem großen nordirischen Hungerstreik von 1981 geschah).

3. 3 Eine zentrale Spezifik der Dramatisierung beim Hungerstreik verweist zugleich zurück auf den im Punkt 1 erörterten Aspekt der Korporalität: Das eigentliche „Ärgernis“, das „spektakuläre“ Skandalon kommt hier nämlich primär aus einer *Entgegenstellung von anthropologischer und gesellschaftlicher Normativität*. Der menschliche Körper – so sehr er immer *auch* kulturell geprägt sein mag! – wird im Hungerstreik als die biologisch-anthropologische Universalie, die er im primären Sinne ist und bleibt, eingesetzt in einem kulturell geprägten Kräftefeld: symbolisch zwar in der Semantik, aber als ganz un-symbolisch-reales Druck-, Protest- oder Erpressungsinstrument im sozialen Kontext. So wird der Körper tendenziell zugleich ethisch oder/und ideologisch überhöht, biologisch zerstört und politisch-sozial instrumentalisiert. Generelles, vitales Lebensrecht, verpfändet für partiales, politisch und sozial konkret definables Menschenrecht – welch ein Skandal.

3. 4 Gesellschaftliche *Rituale*, die als solche in aller Regel auch juristisch fixiert sind, stehen

selbst in modernen Demokratien westlicher Prägung beim Hungerstreik nur unzureichend zur Verfügung – was die Chancen der Subversivität ebenso erhöht wie die Gefahr der Nichtbeherrschbarkeit. Gerade deshalb tendieren Hungerstreiks oft dazu, ihre eigene Ritualität mitzuproduzieren – die dann auch ihr eigenes Show-Potential kräftig entfaltet und u. U. sogar das gesellschaftliche Arsenal von Bewältigungsriten auffüllen kann.

Um ein Beispiel anzudeuten: bei einem normalen tariflichen Arbeitskampf haben Dramatisierung und Gegen-Dramatisierung durch die Tarifpartner eine deutlich ritualisierte (zugleich: juristisch fixierte) Gestalt und Verlaufsform angenommen; das dient der gesellschaftlichen Beherrschbarkeit, indem mittels Ritualisierung die wechselseitigen Dramatisierungen der Tarifgegner genau *soweit* mit Elementen eines Gesellschaftsspiels und von „Theatererei“ (Theatralik) aufgeladen werden, daß eine wirklich ernsthafte Bedrohung, so durch langwährende Streiks oder eine radikale Politisierung des Arbeitskampfes, für die politische Klasse vermieden wird; und die Gegner *legitimieren* sich zugleich wechselseitig („Tarifpartner“). Bei dem Hungerstreik hingegen der Kalikumpel von Bischofferode im Frühjahr 1993 gegen die (jedenfalls von den Arbeitern so gesehen oder erfahren!) Vernichtung ihrer Arbeitsplätze durch die Treuhand, die jene Arbeitskampf-Rituale hinwegfegte, entstand andererseits a) ein sich bald und deutlich ritualisierender „Polit-Tourismus“ der Spitzenpolitiker von Süßmuth bis Gysi, wie auch der Journalisten aller Medien; und b) aber auch ein Besucherstrom derer, die ihre Solidarität „erklären“ wollten und die doch den Hungerstreikenden durch die Veräußerlichung, durch die sich in gleicher Art wiederholende Formelhaftigkeit ihres Auftretens erklärtermaßen auf die Nerven gingen.¹¹

3. 5 Hungerstreiks sind in der überwiegenden Mehrzahl aller Fälle darstellungsintensive *symbolische Politik von unten*. Sie sind Schaupolitik, die in besonders direkter und intensiver Weise auf die Entscheidungspolitik Einfluß nehmen will. Die Gefahr, daß innerhalb des „Strukturwandels der Öffentlichkeit“ (Habermas) die schaupolitische Dimension gegenüber der entscheidungspolitischen verabsolutiert wird, ist beim Hungerstreik deutlich geringer als in anderen



Hungerstreikende und Hungerkünstler

Prozessen (bzw. Performances) von Schaupolitik; die Wahrscheinlichkeit, daß schaupolitische Selbst- und Sachdarstellung zu gesellschaftlich produktiver Wirkung gelangen kann, ist hingegen größer. Im Grenzbereich der Politischen Kultur erfolgt eine Beanspruchung und/oder Ausweitung der „Skandalkultur“.

3. 6 Wie bei allen schaupolitischen Performances ist zugleich das Phänomen der *Personalisierung* zu beobachten: „dramatis personae“, die nach dem Dramentheater-Modell

„Ach ja, die Hungerkunst“ (Fortsetzung)

22.4.

Jeder beschreibt, was er seit dem Vortag gegessen und getan hat: die Sinnlosigkeit und Unbewußtheit vieler Eßvorgänge wird deutlich.

Die Erfahrung des Fastens ist für alle wichtig als extreme Art der Selbsterfahrung, alle, die wollen, können fasten, es wird mehrere Hungerkünstler geben, nicht nur einen wie in Kafkas Novelle.

Beschäftigung mit Fasten- und Hungermethoden, mit historischen Hungerkünstlern.

George arbeitet an einem Szenarium.

23.5.

Lektüre der zweiten Fassung, des endgültigen Szenariums: die Textpassagen sind jetzt bestimmten Schauspielern zugeordnet, ein Ergebnis der Einzeluntersuchungen der letzten Woche.

Die neue Fassung ist stark verknappert, aufs Notwendigste redu-

ziert, der Zwang zur Nahrungsaufnahme wird zum zentralen Geschehen.

Neue Kafka-Texte, auch aus Tagebüchern und anderen Schriften, sind eingefügt, die die Verweigerung oder Nicht-Verweigerung der Nahrung verbalisieren. Ein erstes improvisiertes Durchspielen des Textes bestätigt die Richtigkeit dieser Fassung.

Als Grundhaltung gegenüber dem Nahrungszwang stellt sich nicht Resignation heraus, sondern die Frage: welche Mittel kann ich einsetzen, um weiterzuhungern?

24.5.

Probe mit den Ehrendamen, Aufforderung zum Essen: Neue Bedrohung für die Hungerkünstler. Wie reagieren sie auf das zeremonielle Tischdecken und das Herausführen aus den Käfigen?

Bilden einer Tischgemeinschaft.

weiter auf der folgenden Seite

darstellend handeln. Der hungerstreikende Mahatma Gandhi, der mystisch-religiös verankerte (von seiner Mutter erlernte) Techniken des Fastens in den Dienst einer komplexen Strategie des gewaltlosen Widerstandes gegen die britische Kolonialherrschaft in Indien stelle – die englische Suffragette Lady Constance Lytton, der high society entstammend, die 1912 als angebliche Arbeiterin Jane Warton Hungerstreik und schließlich Zwangsernährung auf sich nimmt und also Identitätswechsel und Rollenspiel inszenatorisch in den Dienst einer als notwendig angesehenen Personalisierung stelle – der Nordire Robert Sands, der zwischenzeitlich Abgeordneter des britischen Unterhauses wird und der sich nach 66 Tagen Hungerstreiks am 5. Mai 1981 zu

Tode gehungert, aber der umstrittenen Sache des militanteren Flügels der IRA weltweite Publizität verschafft hat – der Philosoph und Dichter Jean-Paul Sartre, der am 04. 12. 1974 während des dritten kollektiven Hungerstreiks der im Strafvollzug einsitzenden RAF-Terroristen deren führendes Mitglied Andreas Baader in Stuttgart-Stammheim besucht und sich anschließend öffentlich für die Streikziele engagiert: das sind nur einige von zahllosen, unter dem Aspekt der Theatralität erst noch aufzuarbeitenden Beispielen.

Welche *Spezifika* quasi-theatraler Personalisierung ausschließlich oder hauptsächlich in Hungerstreiks auftreten, ob es solche überhaupt gibt, ist eine offene Forschungsfrage. Zunächst fällt nur auf, daß beobachtbare *Mythisierungen* in Hungerstreiks offenbar überwiegend über die schaupolitischen Personalisierungen vermittelt werden, und zwar in zweierlei Hinsicht: als Heldenmythos und als Märtyrer- bzw. Opfermythos.¹²

3. 7 Der heutzutage gegebene Zusammenhang zwischen Vor-Führung, Aus-Stellung, Schau-Darstellung einerseits, den modernen Massenmedien und der ihnen eigenen „Medientheatralität“ (Fiebach) andererseits, liegt auch die Form der Hungerstreiks offen zutage und muß „lediglich“ durch weitere deskriptive und systematische Einzeluntersuchungen untermauert werden.

Dabei sollten u. A. die Auswirkungen der Multimedialität auf die *Raum- und Zeitstruktur*, Grundelementen von Inszeniertheit, fokussiert werden: z. B. Aufhebung oder/und Verstärkung der Symbolik des Ortes (etwa: Gefängnis) – Herstellung von Simultanität nach Ort und Zeit – Verschiebung und Durchmischung von Zeitstrukturen – die „magische“ Zahl von 40 Hungertagen, die bei allen Fastenritualen (von Moses bis Kafka) immer wieder, und so auch in Hungerstreiks auftaucht – u. a. m.¹³

3. 8 „... ein Einwohner Hollywoods meinte einmal, daß Richard Attenboroughs Film über das Leben Gandhis bei seinen Nachbarn so gut ankäme, weil die Hauptfigur genauso war, wie sie gern sein würden: dünn, braun und moralisch.“ (Ellmann, 1994, 13 f.) – Die Anekdote erzählt: Das intertextuelle Wechselspiel der kulturellen Konnotationen auch des Hungerstreiks – ein weiteres Forschungsfeld – kann selber als Komödie, ja sogar, wie man

Hungerstreikende und Hungerkünstler

sieht, als Farce verlaufen. (Das sich-aufopfern-de Fasten führt zur Wiederauferstehung als Hollywood-Star).

Hungerstreik versus Hungerkünstler

1. Auf den ersten Blick *scheint* das Hungern des Hungerkünstlers stärker *ästhetisiert* als das des Hungerstreikenden: „kantianisch“ frei von allen Zwecken und in einem, wie immer gearteten, gesellschaftlichen Sinne nicht instrumentalisiert.

2. Das Hungern des Hungerkünstlers ist aber in Wahrheit stärker *instrumentalisiert* als das des Hungerstreikenden: nämlich im Hinblick auf den Kommerz. Der Zweck dieser Darbietungen war ausschließlich kommerziell, und die kommerzielle Zweckhaftigkeit bestimmte ihre Form bis ins letzte Detail.

3. Die Darbietung (nicht Darstellung!) des Hungerkünstlers, wie sie Franz Kafka in seiner Erzählung „Ein Hungerkünstler“ (1922) ebenso eindrucksvoll wie historisch genau und detailgetreu geschildert hat, enthält wohl nahezu alle Elemente theatraler Vorführung und Kommunikation. Sie wäre in der Hierarchie der Schechnerschen „public performance activities“ trotzdem weit eher den sportlich-artistischen „activities“ als den theaterkünstlerischen zuzuordnen. Die Ästhetisierung ist eben nicht substantiell, sondern scheinhaft, weil bloß äußerlich-showhaftes Dekor zur Verbesserung der Verkaufbarkeit des Produktes „Hungerkünstler“. Insofern trägt auch das Wort *Hungerkünstler*. Und insofern waren die historischen Hungerkünstler zwischen 1880 und 1927 eine auf ihre krude Weise paradigmatische Vorwegnahme der professionell-artistischen Entleertheit des heutigen kommerziellen Kunsttheaterbetriebes.

4. Der meisterhafte „Kunstgriff“ Kafkas besteht darin, gerade *entgegen* der in 3. geschilderten Sachlage (die aber als groteske Ebene textanwesend bleibt) das Erleben eines Hunger-„künstlers“, aus dessen Erfahrung heraus, als ein *Gesamtsymbol* einzusetzen für die Tragik des Künstlers gegenüber dem Publikum, d. i. in der Gesellschaft überhaupt; und insbesondere in der Moderne.¹⁴

5. Die Vorführung eines Hungerkünstlers ist bzw. war – im Unterschied zum Hungerstreik

– weniger ereignishafte *Vorstellung* als zu betrachtende *Ausstellung*, weniger *Performance* als *Monument* körperlicher Höchstleistung und zugleich körperlichen Verfalls, der Hungerkünstler selbst weniger *Akteur* als vielmehr *Ausstellungsstück*, sein Körper eher ein bestaunenswertes „Werk“ als ein lesbarer „Text“ oder Schauplatz relevanter Geschichte(n). Nicht zufällig fand historisch parallel zur Konjunktur der Hungerkünstler die öffentliche Ausstellung extrem abgemagerter Menschen statt.

„Ach ja, die Hungerkunst“ (Fortsetzung)

25.5.

Untersuchung der Reaktion auf das Essen: was lösen die Speisen bei jedem einzelnen aus? Welche Speisen sollen es sein? Es stellt sich langsam heraus, daß alle, bis auf Heiko, die Nahrungsaufnahme verweigern. Mit welchen Motiven?

Veronika: Das ändert sich eigentlich von Probe zu Probe, immer kommen neue Empfindungen, neue Bilder dazu... Aber was entscheidend ist: Ich habe viele Freunde da, viele Gäste, ich koche sehr viel und ich merke, daß ich wirklich nicht essen muß, und ich habe richtig ein Problem, wenn ich wieder essen werde, warum ich essen werde. Das benutze ich in dieser Szene.

Detlef: Ich habe das Gefühl, daß ich durch das Hungern einen Reinheitsgrad, einen Sauberkeitsgrad erreiche, und daß ich mich entdecke als etwas ganz Neues, ich würde sagen als ein Kunstwerk, also den Menschen. Es macht mich dann einfach traurig, daß ich in dem Augenblick etwas quasi neu Geschaffenes beschmutze. Das hindert daran, etwas zu essen.

Brigitte: Ich verweigere die Nahrung deswegen, weil Essen für mich eine sehr sinnliche, wunderbare Sache ist, die auch mit Zärtlichkeit und Liebe etwas zu tun hat. Wenn ich an die Reihe komme zu essen, finde ich da nichts mehr von Sinnlichkeit und Zärtlichkeit und Liebe, sondern das ist verwüstet, beschmutzt, brutal, da ist Brutalität, Gewalt, Zwang, und das ist ein Motiv für mich, nichts zu essen.

Heiko: Ich verweigere die Nahrung nicht, ich esse: Ich „spiele“ die Rolle in einem etwas traumhaft, Tranceartigen Zustand, den ich einmal bei einer Improvisation gefunden habe. Und dieser Zustand ist verbunden, wie ich finde, mit einer ziemlichen Offenheit und auch Verletzbarkeit, so daß dieser Schritt vom Nichtessen zum Essen relativ leicht ist: von Offenheit zu etwas in-sich-aufnehmen ist es nicht so schwer zu gehen. Merkwürdigerweise verbindet sich dieses Essen dann mit einer selten aggressiven Handhabung des Essens, wie etwa das Schneiden des Apfels, das mir selber auch wehtut. Es schmeckt eigentlich auch nicht.

weiter auf der folgenden Seite

Trugen nicht die modernen visuellen Medien, als sie uns Bilder solcher menschlichen Gerippe von der Befreiung Bergen-Belsens oder aus der Sahelzone ins Haus brachten, dazu bei, daß wir uns diese Art von „Vergnügungen“ abgewöhnt haben? Der Schein trägt. Die modernen Medien haben sie als Informationen maskiert und sie solcherart übernommen und neu belebt.

Hungerstreikende und Hungerkünstler

Anmerkungen:

¹ Zur Geschichte der Hungerstreiks (HS) vgl. u. a. Ostendorf 1983, 27 - 38 (dort auch exakte Beschreibungen des Hungerverhaltens, 21 - 26, sowie zu psychischen und sozialen Implikationen aus jurist. Sicht, 39 - 54) und Verandereycken/van Deth/Meermann 1992, 102 ff.; dieselben zur Geschichte und Vorgeschichte des modernen Schauhungers (frühneuzeitliche „Wundermädchen“; lebende Gerippe und Hungerkünstler des 19. und 20. Jh.), insbes. 102 - 129 und 290 - 293. - Die folgenden Hypothesen beziehen sich auf die Gesamtheit der dort und anderswo berichteten Fälle, aber schwerpunktmäßig auf die folgenden sechs Beispiele von HS, die von mir etwas näher studiert wurden: 1. die HS innerhalb der britischen feministischen Wahlrechtsbewegung der sog. Suffragetten etwa zwischen 1900 und 1914; 2. der sog. große HS der Baader-Meinhof-Häftlinge 1974, der den Tod von Holger Meins und die Visite Sartres in Stuttgart-Stammheim einschloß; 3. der HS des späteren Nobelpreisträgers Wole Soyinka 1969

daß in Franz Kafkas Erzählung „In der Strafkolonie“ (geschr. 1914) diese „Einschreibung“ in den Körper „buchstäblich“ geschieht.

⁴ Aus der Überfülle möglicher Belege seit Beginn der durch Bachtin inspirierten Karnevalismus-Diskussion sei hier, für unseren konkreten Gesamtzusammenhang, lediglich verwiesen auf: Wagner 1986 und (im Sinne theoretischer Grundlegung) Münz 1989

⁵ Arthur Rimbaud hat diese Möglichkeit von Erfahrung schon 1872 in seinem Gedicht „Fêtes de la faim“ poetisch überhöhend beschrieben. - Auch Soyinka 1987 (277 f., 297 - 327) kennt halluzinatorische Zustände dieser Art. Michl 1983, der das freiwillige Fasten geradezu zum anthropologischen und gesellschaftspolitischen Allheilmittel erklärt, bei dem „die Seelenbelastung“ physiologisch „ausgestoßen“ werde (103), verwendet für die von ihm mitorganisierten, ökologisch-politisch orientierten Hungermärsche der frühen achtziger Jahre lieber den Begriff des „Mahnfastens“. Und Ellmann 1994 zieht, entgegen herrschender mediävistischer Lehrmeinung, die folgende Verbindungslinie zwischen den heiligen Fasten-Frauen des späten Mittelalters und heutigem krankhaft-modischen, weiblichem Diätverhalten: „Es fällt ... auf, wir oft sich Anorektikerinnen den Diskurs religiöser Abstinenz zu eigen machen, um ihr Schwelgen in Entbehrungen zu rechtfertigen.“ (31)

⁶ Die Geschichte des HS ist mit Toten gesäumt. Auch haben, besonders in Diktaturen, Hungerstreiks selbst unter extremsten Bedingungen stattgefunden. z. B. in faschistischen Konzentrationslagern; so trat der Sozialdemokrat Kurt Schumacher 1935 in Dachau für 28 Tage in einen HS (nach Ostendorf 1983, 19). In der stalinistischen UdSSR der dreißiger Jahre wurde der HS offiziell „abgeschafft“ und fand er dennoch statt, grausam bestraft (Ostendorf 1983, 35, nach Solschenizyn: Der Archipel Gulag)

⁷ Eine Anekdote aus dem PDS-Hungerstreik: „Zu Beginn der Pressekonferenz brachte ein Mitarbeiter vom MDR ein großes Tablett mit einem großen Brotlaib und Salz dazu, mit Räucheraal und russischem Kaviar samt einer Flasche Sekt. Er übergab dies und forderte uns auf, doch nun endlich zu essen. Es war böseartig, vielleicht ironisch gemeint. ... Noch immer bezweifelten nicht wenige Medienvertreter, daß dieser Hungerstreik nötig war.“ (Bisky 1995, 44) Die aus Sicht der PDS-Funktionäre gegebene existentielle Notwendigkeit dieses HS für den Bestand der Partei kann hier nicht objektiv diskutiert, also auch weder „bescheinigt“ noch bestritten werden. Unabhängig davon enthielt dieser HS - Bisky beschreibt sie in seinem Erlebnisbericht selbst - neben seiner ernsthaften Seite auch eine Reihe freispielerischer, ja heiterer Momente, was wohl z. T. auch mit dem schließlichen Ort des Geschehens zusammenhing, nämlich der Volksbühne Berlin des gastgebenden Intendanten Frank Castorf - nachdem die Hungerstreikenden vorher aus zwei anderen offiziellen Orten vertrieben worden waren, dem Gebäude der „Unabhängigen Kommission ...“ und dem Berliner Abgeordnetenhaus. In diesem Sinne, könnte man sagen, hat jener MDR-Journalist lediglich „mitgespielt“ und auch der öffentlichen Debatte um den Sinn des HS eine symbolisch-spielerische Komponente hinzugefügt - freilich, so scheint es uns gleichfalls, auf eine offenbar einigermaßen zynische Weise.

⁸ Vgl. dazu auch Pfister 1982, Kap. 1. 4.

⁹ Die Begriffe „politische Kultur“, „symbolische Politik“, „Entscheidungspolitik“ versus „Schaupolitik“, „Personalisierung“ sowie „Skandalkultur“ werden im Sinne von Käsler 1991 verwendet. Hier wird (beispielsweise auch) dem Theaterwissenschaftler der soziologisch-politologische Diskurs zu diesen Themen ebenso übersichtlich wie differ-

„Ach ja, die Hungerkunst“ (Fortsetzung)

27.5.

Gemeinsame Untersuchung in der Klinik (Während der „Hungerkünstler“-Proben und dem Proben des Hungerns hat es regelmäßig medizinische Kontrolluntersuchungen gegeben. Dies war eine Bedingung der Bremer Senatoren (Minister), die sich um die Gesundheit „ihrer“ Schauspieler sorgten und die eine allzu enge Korrespondenz mit dem „Hungerstreik“ von Gefängnisinsassen, namentlich der RAF-Mitglieder, vermeiden wollten. Anm. d. Red.):

Bei allen Blutentnahmen und bei einigen gezielt EKGs. Die Untersuchung wird bis zum Premiere dreimal wiederholt. Ergebnis: Dr. Holldorf, der zusammen mit seinen Mitarbeitern dieses Experiment weitgehend in seiner Freizeit unterstützt, konstatiert keine hungerspe-

zifischen Abweichungen der Blut- und Harnsäurewerte. Urteil: erwartungsgemäß guter und normaler Verlauf des Fastens, keinerlei zu erwartenden Nachwirkungen.

29.5.

Genauere Untersuchung von kleinen Einzelszenen zwischen den Hungerkünstlern am Tisch: Bewußtmachen der ständigen Anwesenheit des Publikums: alles geschieht öffentlich.

1.6.

Erstmals Durchlauf mit Publikum und anschließende Diskussion. Das Publikum ist fasziniert vom direkten Kontakt mit den Schauspielern, geht viel herum, stellt Fragen.

(Die Zitate entstammen einem Kurzpötkoll von ausführlichen Probenprotokollen, die Brigitte Röttgers während der gesamten Produktion schrieb.)

im Gefängnis des nigerianischen Kaduna; 4. der große, insgesamt zehn Todesopfer fordernde HS nordirischer IRA-Gefangener von 1981; der HS der Kalikumpel von Bischoferode 1993; 6. der HS von PDS-Funktionären in Berlin Ende 1994.

² Wole Soyinka, dem Zeitungen, Schreibzeug, Informations- und Kommunikationsmöglichkeiten aller Art verweigert wurden, setzte diese freiwillige Destruktion des Körpers im HS gegen die generelle und zwanghafte Destruktion des Menschseinkönnens überhaupt ein; denn: „Den Körper zu ernähren, während man dem Geist jegliche Nahrung vorenthält, heißt, daß man mich mit Vorbedacht entmenslicht.“ (Soyinka 1987, 290) und: „Ich kann mich nicht in den endlos wiedergekäuten Gebieten meines eigenen Denkens bewegen. ... Ich kann nicht länger von meiner eigenen Substanz leben.“ (291) Also: Verzehrung der eigenen (Körper-) Substanz, um nicht länger „von meiner eigenen Substanz leben“ zu müssen.

³ Der Zusammenhang zwischen kulturellen Praktiken und der Entwicklung der Körperlichkeit ist ausführlich erörtert etwa in: Foucault 1977; Ellmann 1994, 13, weist darauf hin,

Hungerstreikende und Hungerkünstler

enziert vermittelt und dabei andererseits verdeutlicht, wie weitgehend das Drama- und Theater-Dispositiv in diesen Disziplinen heute bereits genutzt wird. – Lediglich zum Begriff der „Dramatisierung“ vertreten wir eine differierende Position: vgl. 3. 1 und Anm. 10.

- ¹⁰ Käsler 1991 sucht gleichfalls nach einer produktiven, „positiven“ Verstehensmöglichkeit von „Dramatisierung im Rahmen einer – neben ihren, von vielen Kritikern herausgestellten, bedenklichen Aspekten! – auch partiell gegebenen „Nützlichkeit und Notwendigkeit der Schaupolitik“ (57), und er findet diese nicht mehr „ausschließlich dysfunktionale Betrachtungsweise“ (54) in einem Anknüpfen an die „Systemtheorie“ von Niklas Luhmann: „Schaupolitische Strategien wie Personalisierung und Dramatisierung dienen der Übertragung von reduzierter Komplexität und bewältigen damit Anschlußprobleme zwischen Systemen oder einzelnen Segmenten innerhalb eines Systems“ (57). Das zielt auf die „Funktionen der Integration, Stabilisierung und Identitätskonstruktion“ sowie der „politischen Sozialisation und Enkulturation“ (60). Im Unterschied dazu versucht der von mir (1995) vorgeschlagene Dramatisierungsbegriff auch die subversiv-gegenkulturellen und vor allem die kulturweitenden Handlungsmöglichkeiten zu erfassen, die durch ein *historisierendes* Verständnis von dem, was je konkret als „dramatisch“ erfahren, verstanden, erfüllt und schließlich bezeichnet wird, erwachsen können.
- ¹¹ Siehe Heilig/Holm 1993. – Die Probleme einer juristischen Normierung und Handhabung des Phänomens HS in der Demokratie zeigt eindrucksvoll das Buch von Ostendorf (1983), das als rechtswissenschaftliche Habilitationsschrift entstanden ist.
- ¹² In *manchen* Fällen wäre wohl eher der von Naumann geprägte Begriff der „Ideomythisierung“ anzuwenden, also eine *ideologische* Mythen-Umbildung im Bestreben „kulturgeschichtlich tradierten Fragmenten mythologischer

Herrschaft einen symbolischen Anschein von historischer Legitimität zu verleihen“. (Naumann 1984, 71)

- ¹³ Ein ziemlich vielschichtiges Beispiel erzählt Bisky; es verweist auf mediale Simulation, enthält räumlich-örtliche wie zeitliche Simultanität, aber auch zeitliche Verschiebungen (die vorherige Aufnahme des Videobandes) und ein Wechselspiel von direkter und vermittelter Wahrnehmung: „Wir wollten vor allem auch sichern, daß die Demonstration, die vor dem Gebäude der Unabhängigen Kommission angesetzt war, gewährleistet wird. In aller Eile sprachen Erwin Geschonneck, Gregor Gysi und ich etwas auf ein Videoband, das dann auf einer Großwand bei der Demonstration wiedergegeben wurde. Wir wollten das Gebäude nicht verlassen, zumal unsere Annahme, man würde uns dann nicht wieder einlassen, sicher begründet war. ... Wir verfolgten gespannt per Telefon, aber auch über die Medien, wie die Demonstration verlief.“ (Bisky 1995, 31).
- ¹⁴ Der bodenlose Grund dieser Tragik liegt u. E. in den Sätzen des sterbenden Hungerkünstlers begründet: „Weil ich“, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzen Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verlorengehe, „weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgegessen wie du und alle.“ (Kafka 1983, 264) – Die Welt also *bietet* nichts Schmackhaftes, nichts Eßbares, nichts Verdauliches, nichts, das nicht Ekel erregte – der „Stoffwechsel“ mit der Welt, wie sie ist, ist dem (Hunger-) *Künstler* unmöglich. ... denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst.“ Dieser höchst merkwürdige Schlußsatz des Brechtschen „Kleinen Organons...“ war lange, bevor er niedergeschrieben wurde, für den Kafkaschen Protagonisten schon widerlegt. Leider konnten wir nur mit wenigen Beispielen (Rimbaud, Soyinka, Kafka) auf die zahlreichen *Kunstwerke* verweisen, die das freiwillige Fasten thematisiert haben; dies wäre ein neuer Gegenstand.



Literatur

- Bisky, Lothar: *Wut im Bauch*, Berlin 1995
- Ellmann, Maud: *Die Hungerkünstler. Hunger, Schreiben, Gefangenschaft*. Stuttgart 1994
- Fiebach, Joachim: „Zur Geschichtlichkeit der Dinge und der Perspektiven. Bewegungen des historisch-materialistischen Blicks“, in: Renate Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 371 – 388
- Fischborn, Gottfried: „Theatralität – Dramaturgie – Dramatisierung: Einige fragmentarische Bemerkungen zum Problemfeld“, in: *Forum Modernes Theater* 2/1995, S. 126 – 134
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1: *Der Wille zum Wissen*, Frankfurt (Main) 1977
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Darmstadt/Neuwied 1982
- Heilig, René/Holm, Knut: *Signal Bischofferode*, o. O. (Berlin) 1993
- Jeggler, Utz: „Fastnacht im Dritten Reich“, in: *Narrenfreiheit: Beiträge zur Fastnachtsforschung*, Tübingen 1980
- Kafka, Franz: *das erzählerische Werk*, Bd. 1: *Erzählungen, Aphorismen, Brief an den Vater*, Berlin 1983
- Käsler, Dirk: „Der Skandal als Politisches Theater“, in: Käsler u. a.: *Der politische Skandal*, Opladen 1991
- Michl, Christoph: *Fastenaktion Hungermärsche*, Ahlstedt 1983
- Münz, Rudolf: „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt Theatergeschichte, in: *Wissenschaftl. Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto“ Leipzig* 1/1990, S. 5 – 20
- Naumann, Michael: *Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Heldenentum*, Königstein 1984
- Ostendorf, Heribert: *Das Recht zum Hungerstreik. Verfassungsmäßige Absicherung und strafrechtliche Konsequenzen*, Frankfurt (Main) 1983
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, München 1982
- Schechner, Richard: „Approaches to Theory/Criticism“, in: *The Drama Review* 4/1966, S. 27
- Derselbe: *Essays on Performance*, New York 1977
- Singer, Milton (Hrsg.): *Traditional India: Structure and Change*, Philadelphia 1959
- Soyinka, Wole: *Der Mann ist tot. Aufzeichnungen aus dem Gefängnis*, Zürich 1987
- Vandereycken, Walter/van Deth, Ron/Meermann, Rolf: *Hungerkünstler, Fastenwunder, Magersucht. Eine Kulturgeschichte der Eßstörungen*, München 1992
- Wagner, Siegfried: *Der Kampf des Fastens gegen die Fastnacht: zur Geschichte der Mäßigung*, München 1986.

Anschrift des Verfassers:

Tiefestr. 3
04318 Leipzig

Mit dieser Auflösung des unversehrten Körpers hat der Tanz große Mühe.¹

Überlegungen zu einem neuen Verständnis von Theatralität im zeitgenössischen Tanz

Gabi Beier

Theatralität und Tanz zusammenzudenken muß angesichts des gegenwärtig geradezu inflationären Auftauchens des Begriffs Theatralität in immer mehr geisteswissenschaftlichen Disziplinen wie ein Rückzug in die Festungen des Bekannten und Althergebrachten erscheinen. Ich behaupte jedoch, daß gerade die Entwicklung des zeitgenössischen Tanzes eine neue Sicht auf Theatralität (im engeren Sinne) nicht nur ermöglicht, sondern auch erfordert. Insofern ist dieser Rückzug ein produktiver und sind die folgenden Überlegungen ein Versuch, solch eine neue Sicht zumindest anzudeuten.

Der flämische Literaturwissenschaftler Rudi Laermans greift im Rahmen eines Essays über die Arbeiten der amerikanischen Choreographin Meg Stuart, über die auch in diesem Aufsatz noch zu sprechen sein wird, zu der folgenden Definition von Theatralität: „Theatralität – im institutionellen Rahmen wie auch außerhalb – ist gleichbedeutend mit Selbstdarstellung und ‚impression management‘, mit der reflektierten Konstruktion eines Körperbildes, das die Zuschauenden über ihre Identität – oder eher



über ihr für gewöhnlich höchst schmeichelhaftes Selbstbild – informiert und es glaubhaft machen soll.“² Anfangs schien mir diese Auffassung von Theatralität zu grob zu sein, um die verschiedenen Strömungen des zeitgenössischen Tanzes, die geprägt sind durch „Grenzgänge zwischen den Medien“³, erfassen und beschreiben zu können. Mittlerweile bin ich jedoch zu der Überzeugung gelangt, daß gerade diese körperzentrierte Definition eine Grundtendenz im Tanz der achtziger und neunziger Jahre erfaßt: Im Mittelpunkt steht (wieder) der menschliche Körper. Oder – wie Dietmar Kamper es 1994 formulierte – „Jetzt kehrt das Theater in die Körper zurück.“⁴ Mit dem auf diese

Weise geschärften Blick bleibt nun zu fragen, *welche* Körperbilder durch Choreographen und Tänzer *wie* konstruiert werden. Anhand einiger Beispiele möchte ich auf Symptome aufmerksam machen, die auf einen Paradigmenwechsel im Körperverständnis hindeuten und letztendlich eine jeweils spezifische Ausprägung der oben erläuterten Auffassung von Theatralität darstellen.

1. Stuntman-Stil

Mitte der achtziger Jahre überrollte ein Stil die Tanzwelt, der maßgeblich durch die ersten Choreographien des Kanadiers Edouard Lock für seine Truppe *LaLaLa Human Steps* begründet und geprägt wurde und für den sich schnell der Begriff „Stuntman-Stil“ einbürgerte. Tänzer mit Knieschützern, eher athletisch als tänzerisch grazil, sprangen, fielen, sprangen sofort wieder auf, über schier unerschöpfliche Energieressourcen verfügend. Eingepreßt haben sich auch Locks Bewegungsfiguren zwischen Mann und Frau – der geschraubte waagerechte Luftsprung in die Arme des Partners und das geschickte Ausweichen vor einem heranfliegenden oder heranstürzenden Körper. Solche oder ähnliche Muster fanden sich auch in den Choreographien des Engländers Lloyd Newson – dessen Tanztheater bezeichnenderweise den Namen *Physical Theatre* trägt –, in den Arbeiten der Hamburger Gruppe *Coax* oder in denen des Frankfurter *S. O. A. P. Dance Theatre* um Rui Horta, um nur einige Beispiele zu nennen. Im Mittelpunkt all dieser Choreographien stand der unversehrte, intakte, wie eine Maschine funktionierende menschliche Körper, ausgestattet mit einer nicht zu beugenden jugendlichen Kraft, der an seine Grenzen getrieben wird, diese dabei immer weiter hinausschiebt, aber nicht an ihnen scheitert. Dieser auch äußerst aggressive Stil erschien wie ein trotziges Beharren auf dem menschlichen Körper im postmodernen Zeitalter der Propagierung

Mit dieser Auflösung des unversehrten Körpers ...

seines Überflüssigwerdens durch moderne Technologien und seiner Manipulierbarkeit durch wissenschaftlichen Zugriff.

Versehrte Körper

Die Münchner Biennale „Dance ‘95“, deren Thema „Von den Körperformen zum Körper Formen“ lautete, kann als eine Bestandsaufnahme gewertet werden hinsichtlich der Frage: Was ist von der Utopie des unversehrten Körpers übriggeblieben? Oder – und so wollten die Festivalleiter Martin Bergelt und Hortensia Völckers den Fokus gesetzt wissen – wie setzen sich im Jahre 1995 Choreographen mit dem technisierten Körper auseinander?

Die Antworten waren vielfältig. Da zeigte beispielsweise *LaLaLa Human Steps* Edouard Locks neues Stück „2“, das durchaus

jeweils Filmsequenzen – links die junge, rechts die (per Maske) auf 95 Jahre gealterte Louise Lecavalier – gezeigt werden. Ein doppelter Hinweis auf körperlichen Verfall. „2“ markiert nicht nur eine Wende in Locks choreographischem Schaffen, sondern thematisiert auch ein anderes Körperbild: einen Körper, der ermüdet, der Alterungsprozessen unterliegt und der schließlich stirbt.

Ebenfalls auf der Münchner Biennale zu sehen war Meg Stuarts Choreographie „No one is watching“. Auch Stuart thematisiert den versehrten Körper, allerdings auf eine völlig andere Art und Weise als Lock. In ihrer Choreographie scheint der Tänzerkörper nicht mehr in der Lage zu sein, sich als Ganzes zu bewegen. Einzelne Gliedmaßen bewegen sich scheinbar unkontrolliert, verselbständigen sich geradezu. Rudi Laermans beschreibt diese isolierten Bewegungen als das Ergebnis der Analyse und „Reinigung“ zweier Erscheinungen aus dem Alltag, Tic und Handicap, die dort als „nicht normal“ gelten, als Zeichen von Krankheit, von Behindertsein: „Die szenische Verselbständigung von Gliedmaßen wie Armen oder Beinen hat ein vertrautes Gegenstück im Alltag, dem Tic, der die anderen irritiert, die oft unbewußten Reflexbewegungen von Füßen und Beinen, das sinnlose Nesteln an Kleidung oder Haaren, das unkontrollierte Herumrutschen eines Kindes auf seinem Stuhl. [...] In anderen Szenen wird die normale Fortbewegung des menschlichen Körpers gehemmt, gefesselt und geknebelt. Auch hierfür gibt es ein wohlbekanntes Äquivalent aus dem täglichen Leben. [...] Über den Boden kriechen, die eigenen Beine mit den Händen setzen, vorsichtig durchs Haus oder über die Straße torkeln – das tun Versehrte, Aids-Kranke und andere Menschen mit motorischen Störungen.“⁵ Es sei noch einmal hervorgehoben, daß Meg Stuart nicht mit kranken oder behinderten Menschen auf der Bühne arbeitet, sondern daß es sich – und das ist mit „Reinigung“ der Alltagsgesten gemeint – um ein Bewegungsvokabular handelt, das auf diesen „anormalen“ Alltagsgesten fußt, diese jedoch auf eine Kunstebene transformiert. Der mit diesem Bewegungsvokabular ausgestattete Tänzerkörper erscheint dem Zuschauer als dekonstruierter Körper. Meg



Ein weiter Theater-Begriff:

George Tabori zum „Staats-Theater“

Für einen wahren Schauspieler nämlich ist Spielen ebenso authentisch wie Sein, er bleibt er selbst, wird es nur noch mehr. Die Rolle ist nicht eine Negation, die dem Selbst von außen aufgezwungen wird, sondern ein neues Selbst, das unter den vielen Gestalten, die das Selbst ausmachen, entdeckt wird. Und außerdem steckt in jedem von uns ein Kind, das spielen will, wie Nietzsche gesagt hat. Auch ein Hamlet steckt in uns, der lieber denken will als töten. Man kann in Herrn oder Frau Meier jedes Spiel finden. Das puritanische Hirnspinnst des Charakters als einer festen Größe ist pathologisch, es läßt sich am besten nicht am moralischen Verhalten, sondern in den toten Augen der Autisten beobachten. Im Staat wie auf der Bühne ist es die Aufgabe des Darstellers, andere zu überzeugen, daß er meint, was er sagt, und sagt, was er meint. Kein

Politiker oder Schauspieler will für einen Lügner gehalten werden. Die Kunst zu überzeugen hat ihre Wurzel weniger in formaler Logik als in inneren Techniken, denn das, worum es ihr geht, ist oft ungreifbar – sei es Strasbergs nicht existierende Kaffeetasse, deren Realität durch sense memory beschworen wird, oder das Versprechen von Peace Now oder des Tausendjährigen Reiches. (Staats-Theater, S. 121) /

Das alte Bündnis von Staat und Bühne aber bleibt unverändert stark, auch wenn das politische Theater durch die Theatralik der Politik verdrängt wurde, die niemals so greifbar war wie in der modernen Zeit. Unsere Staatsmänner haben Trainer und benutzen Make-up, sie lassen sich von Experten über die Seriosität ihrer Krawatte oder den Stil ihrer Frisur beraten ...

Fortsetzung nächste Seite

noch Elemente seines früheren energetischen Stils enthält, das aber den müde gewordenen, alternden Körper in den Mittelpunkt rückt. Louise Lecavalier, die in den früheren Stücken Locks durch ihre ungeheure Dynamik und ihre nahezu akrobatischen Bewegungen bestach, scheint gar nicht mehr in der Lage zu sein, an die früheren Bewegungseskapaden anzuknüpfen. Ein müde gewordener Körper. Dies alles findet vor zwei Leinwänden statt, auf denen

Mit dieser Auflösung des unversehrten Körpers ...

Stuart hat in ihren Choreographien das Bild vom Körper als Ganzheit aufgegeben.

Diese beiden Beispiele weisen Symptome auf, die sich auch an vielen anderen Stücken – nicht nur des Münchner Festivals – ablesen lassen.

1. Tänzer und Choreographen halten nach wie vor am menschlichen Körper als Gegenstand ihrer Arbeiten fest. Manipulation durch Technik wird kaum unmittelbar thematisiert (Die Arbeiten von Stelarc, der seinen Körper auf der Bühne ausschließlich von Maschinen bewegen läßt und somit den menschlichen Körper, der sich – auf welche Art auch immer – selbst steuern kann, aufgegeben hat, bilden eher eine Ausnahme.), wengleich natürlich gerade in den Arbeiten Meg Stuarts zumindest mittelbar auf dieses Problem verwiesen wird, denn wo sonst haben solche psychisch-physischen Deformationen, wie sie sie darstellt, ihre Ursache als in der Technisierung nahezu aller Lebensbereiche. Tendenz ist also ein Widerstand der Choreographen und Tänzer gegen eine Fremdbestimmung durch Technik und Wissenschaft zu konstatieren. Martin Bergelt sieht in dieser Gegenbewegung auch eine wesentliche Funktion von Tanz: „Die tatsächliche Qualität von Tanz könnte sein, daß der ganze Körper real und authentisch auf der Bühne auftritt und ernst genommen wird. Die Antwort der Choreographen wäre also: Laßt uns die Körperformen der Moderne retten.“⁶

2. An den beschriebenen beiden Choreographien wird bereits deutlich, daß in den Mittelpunkt der Darstellung die Unzulänglichkeit des menschlichen Körpers gerückt ist. Man propagiert nicht mehr den heilen, unversehrten Körper. Statt dessen weist man auf Bereiche hin – beispielsweise auf das Altern und Sterben oder auf unheilbare Krankheiten oder, wie im Falle von Meg Stuarts Choreographien, auf „Symptome anatomischer Macht“, die „niemals durch Zivilisationsprozesse oder Selbstkontrolle gezähmt werden“⁷ können -, die eben auch nicht mit modernster Technik geglättet oder ausgeschaltet, im höchsten Falle kaschiert werden können. Da diese Auseinandersetzung mit dem nicht (mehr) intakten Körper in den verschiedenen Stücken auf ganz un-



terschiedliche Art und Weise stattfindet – meist spielt dabei auch die Biographie der Choreographen eine wesentliche Rolle -, scheint es mir an dieser Stelle angebracht, auf das Wie der Konstruktion und Präsentation dieses Körperbildes noch anhand einiger weiterer Beispiele einzugehen.

Einige Choreographen haben sich ganz dezidiert von dem energetischen, aggressiven Tanzstil der endachtziger Jahre verabschiedet und damit vom „Körper der unbegrenzten Möglichkeiten“ und wenden sich

George Tabori zum „Staats-Theater“ (Fortsetzung)

Der Politiker und der Schauspieler haben seit je voneinander gelernt, d.h. sich gegenseitig bestohlen. An manchen Orten, wo Freiheit und Barmherzigkeit, nicht Gesetz und Ordnung, die höchsten Tugenden waren, haben sie eine Botschaft, unvergleichlich an Schrecken und Schönheit, ausgetauscht. Für einige wenige strahlende Augenblicke waren die Agora, der Hof, die Burg und sogar das Schlachtfeld ein Spiegel des Bretterrunds der Bühne, anstatt nur von ihr gespiegelt zu werden. Unser Leben auf der Bühne und hinter der Bühne ist nicht nur schäbig geworden, sondern wir haben auch gelernt, unsere Schäbigkeit zu verherrlichen. Der Mülleimer ersetzt den Thron, und kein Liebhaber steigt mehr zum Balkon hinauf, es sei denn, der Aufzug ist stecken geblieben. Aber Staat und Bühne lernen weiter voneinander. Es heißt, daß die wirkliche Arbeit in der Politik hinter verschlossenen Türen gemacht wird, von den Männern im Hinterzimmer. Das gleiche gilt fürs

Theater. Eine Probe wird angesetzt, ein Kabinett tritt zusammen, die Junta versammelt sich, der Präsident zieht sich mit seinen Beratern zurück. Generäle halten sich, wie Regisseure, an Drehbücher ...

Was immer in der Privatheit der Vorbereitung geschieht, eines Tages werden die Türen sich öffnen und die Zuschauer kommen herein - man kann sie nennen, wie man will, Volk, Publikum, Presse, Abgeordnete. In diesem Augenblick wird der Politiker zum Darsteller und beginnt zu agieren in dem dreifachen Sinne von Sein, Spielen und Handeln, wie es der Totengräber zu Helsingör definiert. Und selbst zur Intimität des Hinterzimmers gehört das Rollenspiel, in dem sich, soll es authentisch wirken, Ehrlichkeit und Schauspielerei vermischen. (Staats-Theater, S. 119f.)

(Die Zitate finden sich in George Tabori: Betrachtungen über das Feigenblatt. Frankfurt am Main 1993)

jetzt den Themen Krankheit, Gebrechlichkeit, Tod zu. Von Edouard Lock war bereits die Rede. Auch Wim Vandekeybus vollzog solch eine Wende mit seinem Stück „Alle Größen decken sich zu“ – ein Porträt seines 1993 verstorbenen, fast 90jährigen Freundes Carlo Verano. Vandekeybus begründet diese Wende wie folgt: „Wenn man in seiner Arbeit einen Maximum-Level an ‚power‘ erreicht hat, muß man in eine andere Richtung gehen. Deshalb haben alle Leute, die jetzt noch diesen akrobatischen Stil imitieren, keine Zukunft. Es muß jetzt poetischer werden oder tragischer oder cinematographisch.“⁸ Interessant ist, daß Vandekeybus den nicht perfekten Körper durch seine Tänzer nicht nur *spielen* läßt,

Mit dieser Auflösung des unversehrten Körpers ...

sondern auch einen „wirklich“ blinden Darsteller einbezieht. Im Unterschied beispielsweise zu Meg Stuart, die das „gereinigte“ Handicap als Baustein für ihr Bewegungsvokabular nutzt, es damit quasi auf den „normalen“ Körper verpflanzt, bezieht Vandekeybus den durch das Handicap geprägten Körper direkt in seine Choreographie ein.



Ganz anders hingegen findet Bill T. Jones' Auseinandersetzung mit Krankheit und Tod statt. Sein Stück „Still/Here“ entstand auf der Grundlage von sogenannten Survival Workshops, die er zwischen 1992 und 1994 mit Aidskranken Menschen in den USA abgehalten hatte. Die Materialien, die Jones in diesen Workshops gesammelt hat – Video- und Tonbandaufzeichnungen, Porträtfotos der kranken Menschen –, werden als Teile des Stücks verwendet, die Tänzer bewegen sich vor und zwischen den Videoschirmen. Jones präsentiert den kranken Körper quasi dokumentarisch, ihm werden auf der Bühne die intakten Tänzerkörper entgegengestellt, so daß zwei völlig verschiedene Körperbilder durch unterschiedliche Medien transportiert werden.

Während Jones gerade nicht den realen, authentischen Körper nutzt, um auf dessen Verletzlichkeit aufmerksam zu machen, gibt es eine Reihe von Gruppen, die Menschen mit Behinderungen der verschiedensten Art als Darsteller ihrer Stücke wählen. Zwei Beispiele seien hier kurz beschrieben: Die dänische Choreographin Kirsten Dehlholm schuf mit „The Picture of Snow White“ ein Stück für kleinwüchsige Menschen. Auch Dehlholm läßt Tonbandaufzeichnungen von Interviews mit Kleinwüchsigen in ihre Choreographie einfließen, aber eher als Ergänzung des Körperbildes, das durch die realen Körper auf der Bühne präsentiert wird.

Alito Alessi ist vor allem bekannt durch seine Workshops mit körperbehinderten Menschen. Er tritt aber auch zusammen mit seinem schwerbehinderten Freund Emery Blackwell in eigenen Choreographien auf. Thema seiner Stücke ist der Körper mit seinen Behinderungen. Die Bewegungen, zu denen dieser in der Lage ist, bilden das Bewegungsvokabular, auch das der gesunden Tänzer.

Ausdruck der Aufgabe des Bildes vom ästhetisch schönen, gesunden und formvollendeten Körper im Tanz sind nicht zuletzt auch die zunehmenden Bemühungen, dem „Jugendlichkeits-Wahn“⁴⁹ ein Ende zu setzen. Obwohl das von Jiri Kylián gegründete Nederlands Dans Theater III die bislang einzige Kompanie ist, die Tänzern über vierzig die Chance gibt, ihre Karriere durch die Zusammenarbeit mit ausgewählten Choreographen fortzusetzen, ist dieses Thema ebenfalls in den letzten Jahren zunehmend in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Neben den bereits erwähnten „Grenzgängen zwischen den Medien“ sind es – und das zeigen die zuletzt genannten Beispiele – zunehmend Grenzgänge zwischen Kunst und Realität, die den zeitgenössischen Tanz prägen. Wenn nicht nur das *Bild* eines kranken, alternden Körpers durch den Einsatz aller theatralen Mittel, insbesondere durch tänzerische Bewegungen, konstruiert wird, sondern dieser kranke bzw. alternde Körper real auf der Bühne präsent ist, so zeugt das von einem massiven Einbruch der Realität in das (Tanz-)Theater.

Neue Selbstbilder beim Zuschauer

Es bleibt nun noch zu fragen – und damit komme ich zu meinem Ausgangspunkt, Laermans' Definition von Theatralität, zurück –, welche Selbstbilder beim Zuschauer durch die verschiedenen auf der Bühne konstruierten Körperbilder erzeugt werden. Der „Stuntman-Stil“ mit dem Bild vom schönen, unversehrten, jugendlichen Körper ist ganz sicher eine Fortsetzung und auch ein gewisser Höhepunkt der romantischen Tradition. Hier wird auf der Bühne ein Gegenbild zur Wirklichkeit, eine andere, ideale Welt geschaffen, eine Traumwelt für den Zuschauer. Mit der Dekonstruktion des Bildes vom unversehrten Körper, dem Einbruch von Realität in die Traumwelt, ändert sich das Verhältnis des Zuschauers zum präsentierten Körperbild grundlegend. Hier wird er mit etwas real Existierendem, im Alltag vehement Verdrängtem konfrontiert, mit einer Welt, in die er nicht einmal im Traum gelangen will. Quasi unter umgekehrtem Vorzeichen manifestiert sich hier eine Distanz zwischen dem auf der Bühne konstruierten Körperbild und dem Selbstbild

Mit dieser Auflösung des unversehrten Körpers ...

des Zuschauers: Blickte der Zuschauer zum romantischen Bild hinauf, so blickt er auf das Bild des dekonstruierten Körpers herab. Laermans fand in einem Stück von Meg Stuart diese Tatsache sogar räumlich bestätigt: "[...] deswegen sitzen in ‚Swallow my yellow smile‘ die Zuschauer einige Meter über der Bühne: Sie blicken auf das Geschehen herab.“¹⁰

Zum Schluß erscheint es mir notwendig zu betonen, daß der beschriebene Paradigmenwechsel im Körperverständnis ein langwieriger Prozeß ist und die Auflösung des unversehrten Körpers nicht von heute auf morgen geschieht. Im Gegenteil: Das

Anmerkungen:

- ¹ Martin Bergelt in: Dekonstruierte Körper. Hortensia Völkers und Martin Bergelt im Gespräch mit Johannes Odenthal. Ballett International/Tanz Aktuell 5/95, S. 47.
- ² Rudi Laermans: Gesellschaftsbilder. Ballett International/Tanz Aktuell 8-9/95, S. 59.
- ³ Gabriele Brandstetter: Neue Formen der Repräsentation. Ballett International/Tanz Aktuell 8-9/94, S. 44.
- ⁴ Dietmar Kamper in: Das Theater kehrt in die Körper zurück. Dietmar Kamper und Johannes Odenthal im Gespräch. Ballett International/Tanz Aktuell 8-9/94, S. 27.
- ⁵ Rudi Laermans a. a. O. S. 55.
- ⁶ Martin Bergelt a. a. O. S. 46.
- ⁷ Ebenda.
- ⁸ Wim Vandekeybus in: Malve Gradinger: Tänze der Desillusion. Ballett International/Tanz Aktuell 10/95, S. 28.
- ⁹ Horst Koepler: Verdammte zu ewiger Jugend. Die Deutsche Bühne 66(1995)7, S. 30.
- ¹⁰ Rudi Laermans a. a. O. S. 59.

traditionelle Bild vom jugendlich schönen Körper ist in vielen Stücken immer noch präsent. Die genannten Choreographen gehören mit ihren Arbeiten in dieser Hinsicht zur Avantgarde, indem sie sich ganz bewußt von diesem historisch gewachsenen und durch die Medien propagierten Bild absetzen. Es wird sich in den nächsten Jahren zeigen, in welche Richtung sich die Destruktion des Körpers entwickelt, ob der Tanz weiterhin auf dem menschlichen Körper beharrt oder ob er diese Dekonstruktion bis zur letzten Konsequenz, der Auflösung, führt. Dann wäre auch über Theatralität und Tanz neu nachzudenken.



Anschrift der Verfasserin:

Hans-Otto-Str. 27
10407 Berlin

Theatralität im Alltag

Spielerische Subjektentfaltung als ästhetische Inszenierung der Lebenswelt

Jürgen Belgrad

I. Spielen... Spielen... Spielen

1. *Szene*: Spielen scheint zu *der* Aktivität zu werden, betrachtet man die Geschäftigkeiten im Freizeitbereich und den vor uns abrollenden Spiele-Boom, angefangen von den sportlichen Vereinsaktivitäten über bierselige Skatrunden bis hin zum geselligen Familientisch, an dem heute »Siedler« und morgen ein anderes Brettspiel als jeweiliger Saisonhit die Spielherzen erobert. Amüsieren wir uns tatsächlich zu Tode, wie der pädagogisch angehauchte Soziologe Neil

POSTMAN¹ warnt? Wechseln wir kurz die Szene.

2. *Szene*: Hier sehen wir ein anderes Spiel. Elektronisch beflackerte Geräte bestimmen die Szene. Eine ganze Industrie lebt von den allorts betriebenen »Spiele-Centern«, in denen ein schnellreagierender Jugendlicher oder Erwachsener vor dem Münzautomaten steht, rotierende Scheiben stoppt und startet und Tarzane, Karatekämpfer, Weltallmonster, Tennischampions besiegt. Die von Mikroprozessoren gesteuerten Automaten

Korrespondenzen

Zeitschrift für Theaterpädagogik



Korrespondenzen

Heft 22 / 10. Jahrgang / Oktober 1984

Soziales Lernen

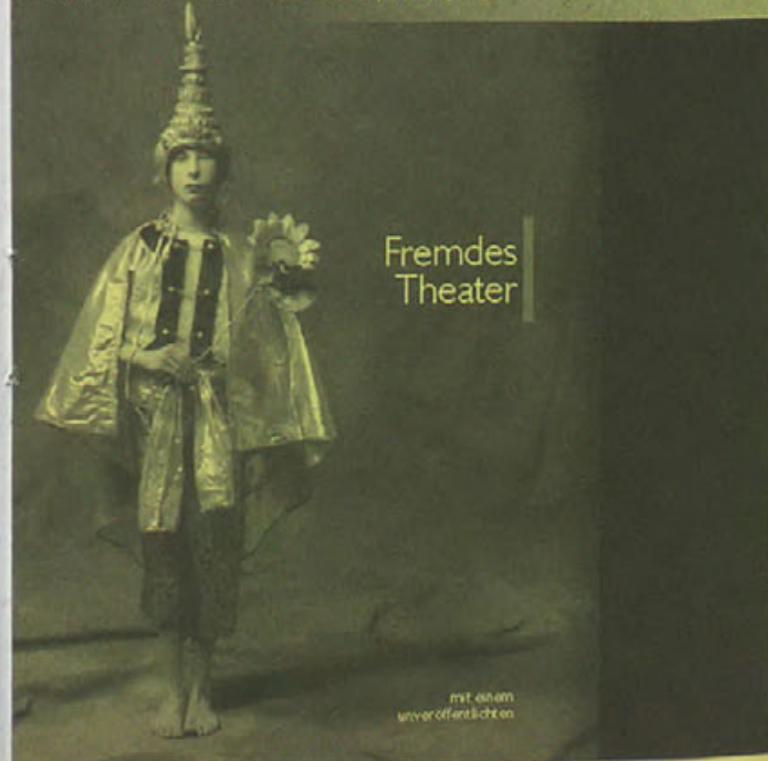
ästhetische Erfahrung

Editorial

em: Nach-Schläge zum Bertolt-Brecht-Lehrstück-Heft

Sprechen
Sprache
Gestalten

Korrespondenzen
Zeitschrift für Theaterpädagogik



Fremdes
Theater

mit dem
unveröffentlichten

Sonderteil

Register

Sachregister

Personenregister

Institutionenregister

1985
Heft 1 bis Heft 25
1995

Register

Personenregister, Sachregister, Institutionenregister

der **KORRESPONDENZEN - Hefte I (1985/86) - 25 (1995)**

Roger Fornoff/ Florian Vaßen

Seit mehr als zehn Jahren existieren die *KORRESPONDENZEN*. Die 27 Hefte dieser einzigen deutschsprachigen theaterpädagogischen Zeitschrift haben in dieser Zeit einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Theaterpädagogik geleistet und sind aus der öffentlichen Diskussion nicht mehr wegzudenken. Inzwischen hat sich äußerlich viel verändert - Umfang, Layout, Titelblatt, Untertitel, kurz: die *KORRESPONDENZEN* sind professioneller geworden, wie der Gegenstand, die Theaterpädagogik, den sie mitkonstituieren half. Dem programmatischen Titel sind wir dabei allerdings treu geblieben - es geht immer noch um Verbindungen, Bezüge, eben Korrespondenzen zwischen den verschiedensten theaterpädagogischen Bereichen und Aspekten und um das Verhältnis von Theater und Pädagogik.

Die Themenschwerpunkte waren vielfältig, von der szenischen Interpretation und der Diskussion um Brechts „Futzer“ im ersten Heft über Boal, Prozesse und Produktionen, Musik und Theater, Lach-Theater, Spielversuche mit dem „Badener Lehrstück“, Spurensuche, internationales Theater, Körpertheater, Sprechen - Sprache- Gestalten, soziales Lernen und ästhetische Erfahrung und Brechts Lehrstück bis zum „fremden Theater“ im letzten Heft.

Immer häufiger stellten wir fest, daß interessante Artikel der Vergangenheit fast in Vergessenheit geraten waren, daß selbst wir suchen mußten, um Aspekte zu finden, die schon mal - und zwar sehr früh - erörtert worden waren. Es entstand sogar der Wunsch, die wichtigsten Artikel in einem Sammelband wieder zu veröffentlichen.

Doch zunächst fanden wir es wichtig, den gesamten in den ersten 25 Heften vorliegenden Diskussionsstand, man könnte fast von „Erfahrungsschatz“ sprechen, in einem umfangreichen Personen-, Sach- und Institutionen-Register den Leserinnen und Lesern der *KORRESPONDENZEN* wieder zugänglich zu machen. Vielleicht können mit diesen Registern sogar neue Leser und Leserinnen gewonnen werden, die sich für die theaterpädagogische Diskussion der vergangenen Jahre in den Korrespondenzen interessieren. Diese Register sollen also die theaterpädagogische Arbeit erleichtern, indem sie „Vergrabenes“ greifbar machen, Wiederholungen und Verdoppelungen ersparen und die Kontinuität der Diskussion sichtbar machen. Auch die wichtige historische Dimension der Theaterpädagogik wird so faßbar.

Jedes Sachregister stellt bekanntlich eine „Auswahl“ dar. Wir haben uns jedoch große Mühe gegeben, möglichst viele Aspekte in deutlich mehr als 100 Stichworten - vom „Absurden Theater“ bis zum „Zuschauer“ - zu erfassen und mit vielen Querverweisen zu versehen, um so das Auffinden zu erleichtern. Wir haben mehr als 1000 Personen gesammelt, von Abusch bis Wang Zuolin, fast 150 Texte und Theaterstücke sind zusätzlich aufgeführt, besonders zahlreich von Pina Bausch und Beckett, Adorno, Brecht und Heiner Müller, Shakespeare, Goethe und Schiller. Schließlich werden 111 Theater-Institutionen vermerkt.

Wir hoffen, daß das Register allen Benutzerinnen und Benutzern bei ihrer Arbeit in Theater und Theaterpädagogik von Nutzen sein wird.

Florian Vaßen

Sachregister

A bsurdes Theater.....	7/23, 26.
Ägyptisches Theater.....	5/12.
Afrikanisches Theater.....	22/53
(→Südafrikanisches Theater)	
Aggression.....	3/31, 6/13, 9/40, 11/19, 15/4, 7, 11, 25.
(→Gewalt)	17/10, 49, 19/4, 62, 22/2, 35, 41-51
Agitprop-Theater.....	15/20.
(→Arbeitertheater, →Politisches Theater, →Proletarisches Theater)	
Akrobatik.....	3/11, 7/3, 13-16, 28, 11/46, 19/104, 22/30
(→Körper)	
Alltag.....	1/4, 6, 15, 3/9, 15, 21, 25, 5/7f, 13, 21-23, 6/21, 7/11, 15, 14/9f, 16-18, 22, 15/12, 18, 21, 34, 17/11, 18, 24, 28, 37f, 48, 19/11, 22, 42-45, 50, 67, 22/2, 23/5, 20, 31, 36, 42, 48f, 57f, 61f, 65, 67, 73, 95, 98f, 106.
-Alltagsbewußtsein.....	1/13, 7/7, 19/5, 10f, 42f, 46.
-Alltagserfahrung.....	3/20, 6/14, 19/42, 48, 22/6, 23/32, 102.
-Alltagssprache.....	22/4.
-Alltagsverhalten.....	1/4, 3/22, 31, 6/19, 7/24, 19/42, 50.
-Alltagswelt.....	1/15, 6/19, 23/61.
Amateurtheater.....	5/4, 6/5, 9/41, 15/27, 17/45, 19/128, 23/62,
(→Laienspiel /-theater)	64
Angst.....	9/19, 24, 15/4, 11, 16, 17/10, 13, 30, 37, 39, 44, 19/54, 62, 65, 79, 22/64, 23/7, 102.
Animation.....	1/7, 5/15, 6/12, 19/129.
Animationstheater.....	19/111.
Anti-Atomkraft-Theater.....	5/18.
Antikes Theater.....	22/15, 23/23-29.
(→Chor)	
Apartheid.....	22/53, 55.
Arbeitertheater.....	19/108, 22/53, 55
(→Agitprop-Theater, →Politisches Theater, →proletarisches Theater)	
Arlequin.....	7/12.
(→Clown, →Kasperletheater, →Narr)	
Atem/Sprechen.....	17/37-40, 51, 19/4, 41, 79, 22/3-33, 23/46,
(→Sprachmusik, →Stimme)	117.
Aufführung.....	5/15, 23, 6/6, 14, 7/19, 9/4, 8, 23, 25, 27, 30-32, 34f, 41, 11/3, 7, 11, 15f, 22, 35, 14/3, 14, 18, 22f, 24-27, 15/21, 17/41, 47, 49, 19/19, 26-28, 30, 32, 72, 96, 109, 22/15, 47, 53-56, 23/33, 55, 57, 86, 89, 93f, 102, 118.
(→Inszenierung)	
Ausbildung.....	19/4, 23/14-17, 115.
(→Bildung, →Pädagogik)	
-Spielpäd. Berufsausbildung.....	3/4, 19/128-132, 23/115-120.
-Weiterbildung.....	3/27, 9/13f, 18f, 15/25, 17/7, 43, 45f.
Ausländerfeindlichkeit.....	22/33, 23/29.
Autonomie.....	7/16, 36, 11/13, 17/29, 45, 47, 19/71, 23/78, 79.
Autorität.....	5/17, 7/33, 9/27, 29f, 15/7, 30, 19/43, 62, 23/19, 89.
Avantgarde.....	19/76, 23/68.
B allett.....	5/18, 17/42, 22/54.
(→Tanz)	
Bildertheater.....	15/15f, 19/112, 22/62, 23/43.
Bildung.....	3/20, 5/17, 14/9, 20, 17/45f, 22/59, 23/12, 34, 90, 94, 118.
(→Ausbildung, →Erziehung, →Pädagogik)	
-Erwachsenenbildung.....	3/19f, 9/26, 15/12.
Biomechanik.....	15/21, 17/50.
Burleske.....	5/22f, 7/23.
(→Farce, →Grotteske, →Komödie, →Lachtheater, →Posse, →Schwank)	
C hinesisches Theater.....	19/4, 28f, 77, 103.
Chor.....	1/9, 11, 14, 6/6, 13f, 9/21, 39, 11/3f, 7-10, 13f, 17, 20-26, 43, 15/23, 30, 32f, 17/43, 19/25, 36f, 43, 57, 94-98, 22/1, 14-17, 19, 23/19, 23, 63.
(→Antikes Theater, →Lehrstück)	
Choreographie.....	6/17, 22-24, 9/10-12, 18, 11/43, 17/48-50, 23/55, 114.
(→Ballett, →Tanz)	

Sachregister

Clown 7/3f, 9, 12-16, 18-22, 25-28, 9/22f, 36, 11/8,
 (+Arlequin, +Narr, +Zirkus) 14, 24-26, 45f, 19/21, 108, 22/15.
 -Clownerie 7/13f, 16, 27, 22/30.
 Clownsspiel /-theater 3/27, 11/45f, 17/18, 23/62.
 Collage 3/21, 7/21, 9/39, 14/6, 12, 16, 18, 15/33.
 (+Montage) 22/35.
 -Klang-Collage 22/22.
 (+Musik)
 Comedia dell'arte 3/23, 7/12, 11/15.
 (+Komödie, +Stegreiftheater)
 Community theatre 15/18.
 (+Gemeintheater)
Dialog 9/16, 33, 11/13, 14/19, 15/8, 16, 20, 29, 31.
 (+Monolog) 17/10, 12, 27, 50, 19/12, 16, 85f, 89, 22/11f,
 15, 22, 34, 47, 56, 23/30, 43, 89, 99, 112.
 Didaktik 14/34, 17/7, 19/83-86, 131, 23/16, 77, 79,
 (+Erziehung, +Lernen,
 +Pädagogik, +Schule,
 +Spieldidaktik) 115, 118.
 Dionysos 17/19, 23/23f, 28.
 Diskurs 11/37, 14/30, 17/16, 45, 19/79, 22/27,
 23/24-26.
 Dokumentartheater 23/104.
 Drama 19/85, 101, 103-105, 22/6, 15f, 30, 23/53,
 103f.
 Dramaturgie 3/23, 26, 33, 5/23, 6/6, 8, 9/18, 41, 14/34,
 15/27, 19/103-105, 22/16, 29f, 23/57, 103.
Einakter 5/12.
 Einfühlung 1/1, 19/66f, 23/27, 53, 55f, 61, 95, 99, 116.
 Emanzipation 9/19, 40, 11/8, 14/9, 15/19, 32, 19/103,
 22/24, 26, 52, 23/9.
 Englische Dramatik 22/15.
 Ensemble 5/15, 6/12f, 19f, 23f, 15/23f, 19/128.
 Entfremdung 3/31, 5/13, 7/10, 34, 9/21, 15/20, 17/28,
 22/54.
 Epilog 7/24.
 (+Prolog)
 Episches Theater 3/22, 34f, 7/23f, 9/18f, 15/27, 19/60, 103, 108.
 (+Verfremdung) 22/59, 23/53, 55, 92, 96.
 Erziehung 3/27, 30, 5/17f, 6/6, 9/27, 11/21, 15/27f,
 (+Bildung, +Didaktik,
 +Lernen, +Pädagogik,
 +Schule) 29-31, 33, 35, 56, 71, 73, 99, 105.
 Ethnomethodologie 1/15.
 Evaluation 14/32, 23/116, 120.
 Experimentelles Theater 5/12.
Fabel 1/9, 11.
 Familie 5/11, 7/33, 9/9, 27, 14/8, 16, 15/15, 17/16,
 (+Sozialisation) 43, 48, 19/70, 81, 22/61, 23/11, 50, 105.
 Farce 6/22, 7/23, 27.
 (+Burleske, +Groteske,
 +Komödie, +Posse,
 +Lachtheater, +Schwank)
 Feedback 17/13, 19/91, 22/62, 23/84.
 Fernsehen 5/17-19, 9/27, 33, 11/11, 13f, 14/9, 19, 27,
 15/11, 39, 17/7, 19/84, 23/42.
 Figur 1/1, 11, 13, 5/6, 8, 6/23, 7/4, 7, 12, 18, 26-28,
 9/13, 21-24, 27, 31, 40, 14/8, 11, 16, 24, 26-28,
 32, 15/15-17, 32, 17/5-11, 33f, 50, 19/21, 41,
 53f, 61f, 67, 77, 80, 22/5, 7, 13, 16, 24, 28, 34,
 46, 59, 23/21, 24, 42f, 52, 54, 60-62, 84f, 90,
 99, 117.
 Figurentheater 23/42, 62.
 Film 3/33, 5/12, 7/6f, 9/27, 11/45, 14/19, 19/35,
 (+Kino) 78, 84, 109, 22/29-32, 23/42, 95.
 -Filmindustrie 22/31.
 -Filmkunst 22/1.
 -Filmtheorie 19/4, 22/28, 31f.
 -Stummfilm 7/26, 22/31.
 Forumtheater 3/26, 5/7f, 11/8, 15/13f, 16-18, 24f, 19/99,
 22/60-64.
 Fragment 1/11f, 11/9.
 Frauen 14/4, 15/6, 8f, 11, 25-27, 35, 17/8, 22/41-51.
 (+Mädchenarbeit)

Frauentheater 5/18.
 Freie Theater 5/4, 18, 23/32.
 Freizeitpädagogik 3/14.
 (+Pädagogik)
 Friedenserziehung 3/5f, 19/10, 42, 23/105f.
 (+Pädagogik)
Gebärde 7/9, 19/4, 22/1, 28-32, 23/24f.
 (+Geste)
 Gemeintheater 22/57.
 (+Community theatre)
 Gesamtkunstwerk 9/36, 23/43, 61, 101.
 Gesang 3/11, 15, 6/14, 23, 9/35, 15/8, 22/54f.
 (+Musik, +Oper, +Operette)
 Geschichtsdrama 23/103f.
 Gestaltpädagogik 17/13.
 (+Pädagogik)
 Gestalttherapie 17/13.
 (+Körpertherapie,
 +Psychotherapie)
 Geste 1/9, 11, 3/24, 5/4-7, 6/3, 7, 11, 19f, 7/4, 19-21,
 (+Gebärde) 9/3, 9, 11, 17-19, 30, 11/4, 39, 44, 15/4, 23, 28,
 17/4, 11, 20, 51, 19/40f, 64, 77-79, 90, 100,
 22/54, 23/30, 51, 57f, 62, 81, 84, 105.
 Gestik 3/27, 6/11, 9/13, 21, 29, 11/15f, 14/10, 17/4,
 9, 37, 19/78, 23/37, 81f.
 Gestus 1/13, 3/24f, 35, 5/6, 17, 21-23, 26, 6/4, 6f, 9,
 19, 7/27, 35f, 9/20, 22f, 14/32, 15/27, 17/36,
 19/5, 41, 100f, 108, 22/2, 8, 17, 23-28, 94, 98,
 17/47f, 51, 19/4, 7, 10f, 42, 45f, 49, 55, 57, 60f,
 74, 78-80, 84, 86-89, 92f, 22/1, 33-58, 23/18,
 75, 80-83, 89, 96, 105.
 Groteske 3/11, 7/3, 23, 26-28, 15/24, 17/4.
 (+Burleske, +Farce, +Komödie,
 +Lachtheater, +Posse,
 +Schwank)
Haltung 1/1, 3/22-24, 29, 31, 35, 5/4, 13, 15-17, 23,
 (+Lehrstück, +Verhaltens-
 muster) 6/6f, 11, 19-21, 26, 7/21, 23f, 27, 34-36, 38f,
 9/3, 13f, 17-18, 20f, 26, 31, 36, 11/4, 21f, 28f,
 14/12, 15, 30-32, 15/4-11, 15f, 23, 30, 17/6,
 10f, 14, 25, 32f, 35, 19/3, 5, 7, 10-12, 17, 21,
 40f, 46f, 53-57, 64-68, 78f, 81f, 84, 86, 92, 100f,
 109, 22/1, 13, 20, 22, 24-26, 28-30, 23/7, 27f,
 38f, 53, 56-58, 64, 84, 90, 94, 99, 105.
 Handeln 3/23, 25f, 5/6f, 13f, 6/19, 11/28-30, 32-34,
 15/4, 6, 17/3, 13, 18, 33f, 39, 19/16-18, 36,
 40f, 49-51, 65, 67, 77, 82-86, 23/6, 14, 28, 31,
 36, 39, 42, 44, 47, 53, 60, 77.
 Happening 15/31.
 Happy-End 7/25, 27, 9/33.
 (+Komödie)
Identität 5/10, 18, 6/16, 19, 7/6, 36, 9/17, 15/11, 17/20,
 (+Sozialisation) 19/43, 68, 70, 72f, 89, 92, 22/36, 56, 23/18f,
 31, 34, 47, 52, 60, 70.
 Identifikation 1/9, 3/30, 35, 6/6, 8, 15, 19, 7/18, 9/31, 14/19,
 (+Katharsis) 15/6, 9, 19/5, 102, 22/62f, 23/27, 39, 60-62,
 101.
 Improvisation 1/4f, 3/14, 16f, 21f, 5/15, 21-23, 6/5, 24, 7/13f,
 (+Stegreiftheater) 20, 9/3f, 9, 11, 13, 17-19, 21, 24, 28f, 11/15, 22,
 46, 14/9f, 14-16, 24f, 28, 15/12f, 17, 21, 23f,
 17/8, 26-28, 31, 48f, 19/4, 21, 102, 22/12, 21-
 23, 34f, 23/45f, 55, 89f, 94, 117.
 -Improvisationstheater 3/27, 17/50, 23/27.
 -Kontaktimprovisation 17/26-28.
 Individualität 7/10, 11/29, 14/6, 17/18, 29, 19/3, 5f, 15, 43,
 (+Subjektivität) 73, 22/27, 23/70f, 103.
 Individuum 1/10-13, 3/31, 6/26, 7/10, 23, 26, 33f, 9/4,
 11/30, 14/9, 15/29, 17/42, 46, 19/2, 6f, 25,
 37, 43, 49, 51, 56f, 61, 64, 66-69, 108, 22/56,
 23/30, 69, 71, 103f.
 Individualismus 1/11, 19/52.

Inszenierung 3/22f, 30, 5/5-7, 12, 14f, 23f, 6/13, 21, 7/4.
 (+Aufführung) 9/10, 33, 36, 11/15f, 14/21, 23, 15/19, 23, 32f, 17/5, 11f, 48, 50, 19/17, 19, 80, 97, 99, 112, 128, 22/8, 24, 33, 23/22, 53f, 57f, 61, 89, 113.

Interdisziplinarität 23/118.

Jugend 3/12, 5/17, 9/36, 42, 17/17, 43, 23/47, 50, 52.
 (+Erziehung, +Schule) 72, 103.
 Jugendarbeit 1/1, 4, 6f, 3/9, 12, 5/4, 6/14, 9/27, 11/35.
 (+Kinder- und Jugendtheater) 17/42-44, 51, 19/128, 23/36, 40f, 47-50, 80.
 -Mädchenarbeit 1/4, 23/37.
 (+Frauen)

Karikatur 3/11, 7/5, 14/17.
 (+Parodie, +Satire, +Travestie)

Karneval 7/5-7.

Kasperletheater 7/4.

(+Arlequin)

Katharsis 17/13, 19/66, 22/48, 23/27, 32.

(+Identifikation)

Kinder 9/23, 25, 30, 41, 11/19, 30, 14/8f, 13, 15, 17-19, 33, 15/9f, 12f, 28-31, 17/8, 11, 14, 17f, 25, 31, 19/50, 100-102, 129, 23/10; 33f, 36, 47-49, 69, 70, 112.

Kinder- und Jugendtheater 1/1, 7f, 3/4, 5/11, 17f, 9/4f, 15/13, 17/7, 46.

(+Jugendarbeit, +Lehrlings-theater) 19/111, 22/59, 23/44f, 51, 57, 112.

Kino 7/10, 22/28-31, 23/99.

(+Film)

Kollektiv 1/11, 13, 3/31-33, 35, 5/4, 6/23, 26, 9/39.

(+Lehrstück) 11/8, 14, 28-30, 19/2, 7, 43, 56f, 60f, 64, 69, 108.

Komik 3/11, 7/9f, 12, 22, 25, 27f, 14/7f, 30, 34, 17/4.

Kommunikation 3/22, 6/7, 11, 24, 7/6f, 9, 11, 19, 26, 9/26f, 29, 34, 40, 42, 11/4-6, 15, 37, 14/9f, 19, 15/8, 10, 12, 30, 32, 17/26-28, 43, 45f, 19/4, 15f, 19, 38, 48, 76, 129, 22/5f, 8, 62, 23/15, 31f, 35, 37-40, 48, 53, 78, 88, 102, 106, 116, 118.

Kommunitarismus 19/68-70.

Komödie 3/20, 7/3, 22-28, 22/1, 15.

(+Burleske, +Farce, +Grotteske, +Posse, +Schwank)

Körper 3/21, 5/13, 17, 6/9, 21, 23f, 7/3f, 7, 9f, 22, 25, 27f, 37f, 9/15, 18f, 23f, 27, 30, 38-40, 11/5, 8, 15f, 14/10f, 15, 15/14-16, 24, 28, 32, 17/3-44, 50f, 19/65, 76-80, 86, 100, 111, 127, 130, 22/1f, 17f, 29-32, 44f, 51, 23/18-20, 37-39, 46, 71, 80, 105.

-Körperarbeit 5/7, 9/24f, 11/15, 15/20f, 17/3, 27, 33, 40f, 44, 19/4, 22/44, 23/32, 117.

-Körpererfahrung 11/15, 14/11, 15/19, 17/3, 5f, 21-24, 27, 33f, 19/5, 76, 23/71.

-Körpergedächtnis 1/2, 17/18, 19/5, 40.

-Körpergrenzen 1/4f, 17/17.

-Körperkontakt 1/5.

-Körperpanzer 17/16.

-Körpersprache 3/21, 5/13, 9/26, 31, 41, 15/16, 20f, 17/6, 10, 13, 15, 19, 28, 43, 51, 19/129, 131, 22/22, 30, 33-58, 23/36-42, 81.

-Körpertheater 15/20, 17/15, 20, 26.

-Körpertherapie 17/15, 17-20, 37.

(+Gestalttherapie, +Psychotherapie)

Kostüm 3/19, 22f, 5/19, 24, 26, 6/14f, 17, 7/12f, 18, 25, 9/4, 34, 14/23, 25, 15/13, 17, 17/50, 19/80, 131, 22/56f.

Kreativität 9/13, 35, 11/4, 14/5, 16, 15/19, 28, 17/13, 29, 51, 19/64, 79, 108, 22/12, 34, 23/22, 69, 72, 106, 116.

Kultur 5/4, 12-14, 17, 22, 7/4-6, 8, 27, 39, 9/3, 23, 35, 11/42, 15/8, 12f, 27, 17/24, 29, 45f, 19/24, 60-62, 79, 111, 22/31, 23/12, 29-35, 49, 53, 56, 68f, 95.

-Volkskultur 7/5f.

Lachtheater 7/3-30, 11/45f.

(+Burleske, +Comedia dell'arte, +Farce, +Grotteske, +Komödie, +Posse, +Schwank)

Laienspiel /-theater 5/19, 23/52.

(+Amateurtheater)

Lehrlingstheater 5/4.

(+Kinder- und Jugendtheater)

Lehrstück 1/1, 10-16, 3/3, 5, 9, 20f, 23, 27, 29-35, 5/4-7, 9, 6/3, 6, 19, 25f, 7/19, 25, 34-39, 9/39f, 11/3-30, 35-37, 14/30, 32, 15/3, 27f, 30-33, 17/3, 20, 44f, 19/2-126, 22/2, 34, 23/75-100, 105f, -Asozialität 1/13, 7/34, 11/36, 19/3, 49, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 23/78, 105.

-Muster 1/1, 13, 15, 11/7, 35, 19/5, 37, 49, 63, 101.

-asoziales Muster 1/11f, 3/31, 33, 11/21, 29, 36, 15/30-32, 19/52.

-Große/Kleine Pädagogik 1/11-13, 19/68.

-Selbstverständigung 1/13, 7/37f, 11/4, 7f, 11, 21f, 35-37, 14/32, 17/3, 19/5, 7, 9, 18, 27, 49, 69.

-Spieler 1/13, 7/34-36, 9/39f, 11/4f, 21, 19/7, 17, 21f, 26, 41, 47, 49, 68, 81, 100, 23/78, 80, 23/98.

-Theorie 7/34, 9/3, 11/5, 28, 14/33, 19/2-5, 8f, 11, 20, 26, 28, 40f, 43-45, 48, 52, 93, 102, 108, 23/75, 88, 91, 23/95, 99, 105.

Leistung 9/31, 15/6.

Lernen 3/20-22, 34f, 5/4, 16, 6/6, 14, 18, 7/19, 9/35, 40, 11/20, 28-30, 14/5, 9, 15, 19, 15/13, 27, 31f, 17/11, 13, 33, 35, 19/16, 42, 83f, 86, 23/5, 7-56, 77f, 98, 105, 116, 118, 120.

-Lernprozeß 1/2, 3/25f, 31, 5/13, 16, 6/26, 7/15, 11/4, 26, 15/29, 17/30, 38, 47, 19/16, 43, 47, 54, 101f, 22/57, 23/6, 16, 31-33, 44, 74, 76, 78, 87.

Libretto 19/114, 23/91.

Licht 3/11, 33, 5/21, 6/21, 9/4, 23f, 34, 14/23, 17/7, 49, 23/42, 117f.

Living Theatre 15/3, 18-23, 34, 17/18, 19/99.

Lustspiel 7/22f, 23/104.

(+Komödie, +Lachtheater)

Märchenspiel 5/14.

Maske 3/11, 14, 23-26, 6/14, 7/9, 27, 9/3, 16, 24, (+Schminke) 26-32, 34, 11/15f, 19, 14/7, 17/9f, 43, 19/131, 23/51, 117f.

-Maskentheater/-spiel 3/26f, 15/14, 23/62.

Massentheater/-szene 14/21f.

Melodrama 6/13, 9/33.

(+Musik)

Mimesis 23/24, 43.

Mimik/Mime/Mimus 3/11, 24, 27, 5/15, 7/19, 21, 9/26, 29, 11/15f, 14/10, 17/4, 6, 37, 23/37, 39, 65, 81f.

Mitspieltheater 3/18, 26, 9/42, 19/99.

Modellinszenierung 11/6.

Moderne 1/13, 11/8, 38, 17/15, 18, 20, 19/35, 71, 22/30, 23/68.

Monolog 9/8, 19/89, 93, 22/64.

(+Dialog)

Montage 1/13, 3/24, 26, 6/6, 9/4, 13, 16, 19, 36, 38.

(+Collage) 11/4, 14/12, 17/20, 48, 22/23, 31f, 35, 23/102.

Motivation 9/27, 31, 11/19f, 17/6.

Musical 6/14-16, 7/23, 9/3, 32-34.

Musik 1/5, 7, 9f, 3/11, 21, 24f, 27, 5/9f, 6/3-25, 7/28, 31, 39, 9/4, 12-14, 23f, 33-35, 11/3, 8, 11, 13, 19, 21f, 35, 38-42, 45, 14/3-6, 8-11, 16, 21, 15/8, 14, 30, 17/10, 27, 31, 45, 48, 19/4, 7, 10, 26-28, 31-33, 35, 69, 93f, 108, 111-113, 131, 22/16, 20, 54, 23/11, 15, 18, 20f, 23f, 36, 54f, 65, 91f, 95, 101f, 106f, 109, 113f.

-Musikarbeit 6/22f, 14/6, 9f.

-Musiktherapie 6/24.

-Neue Musik 6/22f, 11/38-41, 19/113, 23/92, 107.

Musiktheater 6/3f, 6, 14, 18, 11/42f, 22/55, 23/54, 107.

(+Melodrama, +Musical,

+Oper, +Operette)

Mythos 1/14, 9/4, 17/19, 19/49, 22/27, 23/24-26, 28, 23/101, 104.

Sachregister

- Narr**.....6/11. 7/5, 7, 10. 22/15
(→Arlequin, →Clown)
- New Dance.....9/10, 12.
(→Tanz)
- Oper**.....5/12, 18. 6/4f, 12. 9/33. 11/40. 15/23. 19/
(→Gesang, →Musik) 31f, 104f, 110. 22/12, 54. 23/53, 92.
-Peking-Oper.....19/78, 104f.
-Schuloper.....19/30, 32f.
-Volloper.....11/43.
- Operette.....7/23.
- Pädagogik**.....3/13, 27. 5/9. 7/4, 14f. 9/3, 41f. 11/6, 20. 14/5.
(→Bildung, →Didaktik, →Erziehung, →Spielpädagogik, →Schule, →Theaterpädagogik)
-Kunstpädagogik.....9/41. 23/11.
-Medienpädagogik.....6/24. 19/93.
-Musikpädagogik.....6/14-16. 9/41. 14/9f.
-Reformpädagogik.....19/111. 23/13.
-Schulpädagogik.....7/15. 19/129.
- Pädagogisches Theater.....22/53, 57. 23/118.
- Pantomime.....1/1. 6/14, 17. 7/12, 38. 14/21. 15/14. 19/104.
(→Körper)
- Parabel.....5/15.
- Parodie.....6/6. 7/12, 23, 26. 19/47.
(→Karikatur, →Satire, →Travestie)
- Partnerarbeit.....9/16. 17/26. 22/19.
- Pause.....15/24. 17/49. 22/17-19. 23/42, 84.
- Performance.....9/3f. 14/7. 23/17, 75, 87f, 101.
- Phantasie.....3/18f. 5/3, 22f. 7/11, 15, 33-35. 9/19, 24, 35.
(→Kreativität) 11/19, 36. 14/5, 23, 30. 15/8, 17, 29, 35. 17/8, 10, 40, 50. 19/11, 25, 27, 60, 113. 22/13, 21, 34f. 23/10, 34, 61f, 74, 112, 118.
- Playbacktheater.....7/31-33. 15/25f.
- Politisches Theater.....9/39. 15/19, 34. 19/78. 22/53, 59f.
(→Agitprop-Theater, →Arbeitertheater, →Politisch-revolutionäres Theater)
- Pornographie.....22/51.
- Posse.....5/11. 7/23.
(→Burleske, →Farce, →Groteske, →Komödie, →Lachtheater, →Schwank)
- Probe.....5/6, 26. 6/15, 20f. 7/27. 9/4, 10, 25, 29f, 34. 11/3-6, 19, 21. 14/7, 23, 24-26. 15/14, 16-19. 17/39. 19/94-96, 109. 22/33, 35, 37, 46. 23/102.
- Produktion.....9/32, 34. 11/3f, 20, 33, 42. 14/7, 31. 15/14. 22/23, 33, 53, 55, 57. 23/113, 117.
- Professionalität.....11/7. 22/62. 23/59.
- Projekt.....3/7f. 5/19-26. 6/6-18. 9/3f, 9, 13-16, 19, 21-23, 26-32, 42. 14/3-5, 13-15, 17-20, 22-26. 15/13f, 19f, 35f. 17/42-44, 46. 19/4, 10-12, 45, 70, 82, 108, 129, 22/33, 59. 23/12f, 16f, 33, 37, 45, 47-50, 52, 78, 89, 102, 112f, 118.
- Proletarisch-revolutionäres Theater.....3/33.
(→Agitprop-Theater, →Arbeitertheater, →pol. Theater)
- Prolog.....7/27. 19/38.
(→Epilog)
- Propaganda.....22/26.
- Psychoanalyse.....17/11. 19/60.
- Psychodrama.....1/2. 7/10f, 32. 15/25. 17/6, 11, 13, 15. 19/3f, 12, 64-67. 22/59f. 23/54, 65, 72.
- Psychotherapie.....7/10. 19/129. 22/60. 23/65, 71f.
(→Gestalttherapie)
- Publikum.....3/11, 14, 18, 26f, 29f, 33. 5/6, 18, 21. 6/4, 19, 21. 7/6, 11f, 19, 24, 27. 9/4, 10, 16, 24f, 28, 32-34, 37. 11/3, 11, 17, 20f. 14/7, 17, 21, 23-25, 34f. 15/12, 17f, 24, 31-33. 17/6. 19/22, 26-28, 31, 66, 69, 80, 97, 99, 103-105, 128. 22/3, 6, 15, 28, 46-48, 53, 55, 57, 63. 23/5, 78, 86, 89, 99, 102, 116.
- Puppentheater/-spiel.....5/11. 7/38. 19/111.
- Regie**.....9/9, 34, 41. 14/24f. 19/96. 22/52. 23/61.
- Regisseur.....3/22. 5/19, 21-24, 26. 6/6, 20, 23. 9/4. 15/12, 24, 31. 17/51. 19/19, 32, 103f, 109f. 22/28, 33, 36. 23/12, 16, 51, 54, 57-60, 63, 101.
- Requisite.....1/7. 3/14, 16-19, 23, 27. 5/6, 24. 7/12, 14, 18f, 22, 25, 31. 9/4, 30f, 34. 11/5, 8, 46. 15/13, 17. 17/4, 51. 19/97. 22/13, 35, 57.
- Revue.....9/3, 35-38. 15/33.
- Rezeptionsprozeß.....22/3
- Rezipient.....11/29. 15/20. 22/3-5, 8
(→Publikum, →Theaterbesuch, →Zuschauer)
- Rezitation.....9/35.
- Rhetorik.....19/74.
- Rhythmik.....3/17. 6/5.
- Rhythmus.....3/27. 6/10f, 17, 24. 7/10. 9/10-13, 27, 39f. 11/22. 14/9. 15/15. 17/17, 40f. 19/96. 22/13, 15-17, 19. 23/46, 118.
- Ritual.....6/21. 9/28. 11/23, 44f. 14/6. 17/12, 17. 19/64, 77-79. 22/48, 63. 23/68, 101.
- Rolle.....5/16, 18f, 21, 23f, 26. 6/12, 15, 20f. 7/16, 18f, 21, 33. 9/10, 15-17, 19, 23, 32. 11/5, 15, 19, 14/7, 16f, 21, 24f, 28, 31f, 34. 15/9, 29. 17/11, 14, 37, 39, 41, 50. 19/11, 27f, 49f, 64, 67, 80f, 88, 91, 95, 103, 108f. 22/28, 47, 49, 59, 64. 23/12, 27, 39, 42, 47, 49, 53-55, 60-63, 85.
- Rollenspiel.....1/1. 3/6, 22. 7/38. 17/11, 15. 19/17, 67, 101, 129, 131. 22/63. 23/27, 33, 37, 41, 71, 118.
-Pädagogisches Rollenspiel.....1/2. 3/27. 19/81.
- Satire**.....3/11. 7/12.
(→Karikatur, →Parodie, →Travestie)
- Schattentheater/-spiel.....5/11. 7/38. 17/5-7. 19/127. 22/42-45, 62.
- Schauspiel.....3/15. 5/18f. 19/17, 70. 22/52, 54. 23/19, 24f, 104.
- Schauspieler.....3/25f, 33. 5/6f, 9, 16. 6/6, 21-24. 7/23, 31-33. 9/4, 9f, 22, 24, 27, 41. 11/3-5, 16. 14/22f. 15/12, 18f, 21, 23f, 27, 30. 17/36f, 51. 19/17, 45, 49, 77f, 80, 85, 99-101, 103, 109. 22/28-31, 33, 36, 46-51, 53, 56, 61f. 23/12, 16, 27, 42, 51, 53, 57, 59-61, 63, 101f, 115.
- Schauspielkunst.....17/50. 19/78, 80, 131. 23/23, 62.
- Schminke.....7/25. 9/27. 11/8, 16. 23/70.
(→Maske)
- Schule.....1/2. 3/14, 27. 5/17. 6/14, 17f. 7/17, 31. 9/3, 32, 34. 11/19, 37. 14/14-16. 15/14, 27, 31. 17/43. 19/4, 6, 30f, 33, 38, 45, 81, 83, 86, 97, 128f. 22/9, 60. 23/10, 13, 32f, 36, 41, 45, 51, 105, 116, 118.
-Darstellendes Spiel.....1/1. 3/4f, 14. 5/4. 9/34. 19/128, 131.
(→Szenisches Spiel)
-Fach.....6/17. 19/129. 23/116.
-LehrerIn.....1/2. 3/4, 5, 19, 21, 27. 5/7f, 10, 12-14. 6/14, 16, 7/10, 15, 17. 9/30, 32, 34. 11/26. 14/16-18, 23, 33. 15/4-8, 10f, 14. 17/8, 24. 19/30f, 38, 45, 82-86. 23/58, 99, 106, 113.
-Lehrerfortbildung.....3/21. 5/16. 14/5. 17/8. 19/128. 23/53, 55.
(→Weiterbildung)
-Referendariat.....1/2.
-SchülerIn.....1/4. 3/19. 5/12. 6/14, 16-18. 9/30, 32, 34. 11/19, 26. 14/3, 16, 30. 15/15-17. 17/24. 19/31f, 43, 97f, 128. 22/62. 23/7, 13, 51, 53, 55, 58, 64, 99.
-Schulspiel/-theater.....3/4. 5/4. 6/5. 9/27, 41. 19/30, 101.
-Szenische Interpretation.....1/1. 3/22. 5/7. 23/53f.
-Unterricht.....1/2. 3/21. 5/13. 6/18. 17/24f. 19/30, 83f. 23/53.
- Schwank.....7/23.
(→Burleske, →Farce, →Groteske, →Komödie, →Lachtheater, →Posse)
- Schwulentheater.....5/18.
- Seniorentheater.....3/18f. 17/46.
- Sexualität.....6/21. 7/5. 9/26f. 14/15. 17/17. 19/21, 57f, 60. 23/52.

Simulation..... 17/46. 19/70.

Situation..... 3/31. 5/4-7, 14, 21. 6/6f, 20f, 24. 7/4, 11, 20, 27, 34, 38. 9/14, 16-19, 23, 25, 27, 32, 40. 11/20. 14/4, 7, 9f. 15/7-10, 14, 25f, 30. 17/6, 11, 13-15, 28, 30. 19/5, 10f, 22, 39-42, 45, 73, 76, 79, 84f, 90-92, 101, 104. 22/5, 11, 45, 47f, 51-53, 61, 63. 23/29, 36, 40-42, 45, 55, 58, 64, 77, 81, 99f, 105f.

Sozialarbeit..... 23/9-17, 48f, 52, 56.

Sozialisation..... 3/23. 6/6f. 7/10. 14/8f. 19/51. 22/42. 23/68. (+Familie, →Identität) 71, 78, 116.

Soziodrama..... 1/2. 23/54. (+Psychodrama)

Spiel..... 1/15. 3/14, 25-27. 5/4-7, 17-19. 6/12f, 15, 20, 7/4, 20, 34, 36. 9/21, 25. 11/6, 19, 23, 36, 44-46. 14/4f, 15, 20f, 30. 15/15, 20, 23, 28f, 31. 17/4, 6, 8, 10, 13-15. 19/5, 17, 47-49, 66f, 81, 88-93, 102, 111f, 129, 131. 22/11, 35, 40, 47f, 51, 61f. 23/15, 17, 23, 26, 28, 35, 53, 55f, 61, 72, 78, 82-84, 95, 106, 111, 116f.

-Spieldidaktik..... 3/14. (+Didaktik)

-Spielleiter..... 5/9. 7/19, 31-33. 9/40f. 14/9, 14, 16f, 20. 15/8, 30. 22/3, 63f. 23/41, 51, 55, 57, 61, 106. (+Teamer)

-Spielpädagogik..... 17/33. 23/41, 57, 111, 115, 117. (+Pädagogik, →Theaterpädagogik)

-Szenisches Spiel..... 1/1. 7/10. 11/4. 15/14. 23/53f. (+Darstellendes Spiel)

Spontaneität..... 3/19. 5/26. 6/23. 7/33f. 9/34. 17/13, 34, 39. 19/64-67. 22/11-13, 44, 62. 23/61, 72, 80.

Sprachmusik..... 22/1, 20-23. 23/114. (+Atem, →Sprechen)

Sprechakt..... 22/7f.

Spurensuche..... 3/9-11. 14/3-30. 15/4. 17/26, 111.

Stadtteiltheater..... 3/7.

Standbild / Statue..... 1/1. 9/28. 15/4-11, 15. 17/10, 49. 22/35, 45. 23/83.

Statuentheater..... 3/17. 14/7. 15/24. 22/45, 60f.

Stegreiftheater..... 7/32. 17/15. 22/60 (+Comedia dell'arte)

Stimme..... 6/6. 7/19. 9/23. 17/4, 7, 37, 40-42. 22/12-14. (+Atem, →Sprechen) 16f, 22, 36. 23/46, 69, 117. -Stimmarbeit..... 22/44.

Straßentheater..... 15/18. 22/59.

Subjektivität..... 11/32, 38. 14/21, 32. 15/19, 29. 23/49, 118. (+Individualität) 120.

Südafrikanisches Theater..... 22/52. (+Afrikanisches Theater)

Surrealismus..... 6/9. (+Theater der Grausamkeit)

Szenische Interpretation..... 1/1. 3/22. 5/7. 23/53f. (+Schule)

Tableau..... 3/25.

Tanz..... 3/11, 15. 6/14, 17, 20. 7/38. 9/3, 11-13, 18, 35. (+Ballett, →Choreographie, →New Dance) 11/4, 8, 19. 14/21. 15/8, 26, 12-14, 31. 17/3, 10, 30f, 36, 41, 51. 19/77, 94, 104, 131. 22/54, 56. 23/21, 24, 37, 113. -Ausdruckstanz..... 15/12. 17/48f.

Tanztheater..... 1/4. 6/19-21. 9/3f, 13f, 16-20. 15/12. 22/59. 23/6.

Teamer..... 1/5. 7/35. (+Spielleiter)

Theaterarbeit..... 3/10, 15, 19f, 23-26. 5/3f, 6-10, 12f, 16. 6/6, 26. 9/19, 24, 38-41. 11/15, 19, 30f, 34. 14/3, 8-10, 13, 15, 17. 15/13f, 18, 25, 34. 17/3, 7f, 10, 35, 41, 47, 51. 19/4, 17, 19, 21, 76, 97, 109, 128f. 22/59. 23/13, 29-35, 58, 101, 112f.

Theaterbesuch..... 1/7f. (+Publikum, →Rezipient, →Zuschauer)

Theater der Grausamkeit..... 6/8. 7/28. 9/40. 17/18. 23/24. (+Surrealismus)

Theater der Weimarer Republik..... 11/43.

Theaterkritik..... 23/101.

Theaterpädagogik..... 1/1. 3/3-27. 5/4, 8, 16, 18. 6/5f. 7/32, 38. 9/3, 41f. 11/19. 14/4, 33. 15/3, 27. 17/3, 31, 33f, 45f, 51. 19/4f, 42, 47, 70, 99-101, 111f, 128, 132. 22/1-3, 20, 23, 33, 52. 23/27, 29f, 32f, 41, 51f, 58f, 62, 105f, 111, 115, 117-119.

Theatersport..... 19/128. 22/2.

Theatertheorie..... 1/11, 13. 17/34. 19/108, 114. 23/92, 117f.

Theaterwissenschaft..... 14/5. 19/129.

Theatralität..... 9/39. 17/16. 23/6.

Township Theatre..... 22/55.

Tragik..... 17/4.

Tragikomödie..... 7/23.

Tragödie..... 3/33. 7/23f, 26f. 19/72. 23/23f, 27, 101.

Travestie..... 7/23. (+Karikatur, →Parodie, →Satire)

Typus..... 3/23. 5/6. 9/26-31. 19/8-10, 56, 58, 113. 23/91f, 96.

Unsichtbares Theater..... 15/24. 22/2, 41-51, 60-63.

Uraufführung..... 11/3, 6, 9. 19/15, 25, 30, 33, 108, 113.

Utopie..... 6/19, 25. 7/7, 15, 27f, 35f. 9/25. 11/5, 36, 39. 14/6. 15/32. 17/50. 19/2, 5, 52, 80, 112.

Varieté..... 7/26. 22/15.

Vaudeville..... 7/23. 11/43.

Verfremdung..... 1/1. 3/11, 29, 34. 6/4. 7/19, 23, 26. 9/20f. (+Episches Theater, →Lehrstück) 14/31. 15/22, 24. 19/26, 44, 80, 101, 103, 105, 108. 22/13, 21-23. 23/21, 24, 27, 35, 53, 95f.

Verhaltensmuster..... 1/5. 5/5. 9/20. 11/20. 17/22. 22/51. 23/58. (+Haltung, →Lehrstückmuster)

Volkskunst..... 22/31.

Volksstück..... 7/23.

Volksoper..... 3/9, 11. 7/6. 11/46. 14/17, 26f.

Wahrnehmung..... 1/2-5, 8. 3/21. 5/7, 14. 9/39f. 11/13, 19, 32, 35, 14/3, 19, 30. 17/5f, 8, 13, 24, 26f, 31, 33, 47f. 19/10f, 41, 43, 65, 67f, 79, 88, 93, 130. 22/11f, 14, 45. 23/18-21, 31, 33, 36-43, 54, 67-70, 117f.

-Selbst- und Fremd-
wahrnehmung..... 1/4f. 9/26. 17/22, 27, 33, 88.

Wanderbühne..... 3/10. 5/12.

Warm-up..... 1/4. 7/32. 9/36. 14/6, 30f. 15/26. 17/11, 27. 22/11. 23/7, 52. (+Körper)

Werkstatt / Workshop..... 6/6, 14, 18. 11/8, 36f. 14/30f. 15/21, 24. 17/3, 7, 13, 28, 43f, 47-50. 19/2, 12. 22/1, 14, 16, 19f, 22f, 52, 60f, 63. 23/19, 75, 80f, 83, 87f, 114.

Widerstand..... 15/4, 35. 22/1f, 33-58.

Yoga..... 17/24, 37.

Zeit..... 9/39. 11/6f, 13. 17/32. 19/42-44, 109. 23/19f. 23/19f, 118.

Zeitungstheater..... 22/60-62.

Zirkus..... 1/7f. 7/3, 12-17, 25-28. 17/51. (+Clown)

Zukunftswerkstatt..... 11/36. 23/5.

Zuschauer..... 1/3. 3/9-11, 14, 18f, 21, 26, 33. 5/5, 7, 14, 16, 18f, 24. 6/9, 19, 21, 23. 7/4, 11, 14, 25, 27, 31-33. 9/13f, 16, 19-21, 37. 11/3, 7, 16, 20. 14/3, 19, 21, 24-27. 15/6, 16-21, 23. 17/5, 47. 19/5, 18, 26, 36, 68, 70, 80, 97, 99, 103f. 22/15, 17, 46-51, 55-57, 60, 62-64. 23/18, 21, 33, 55, 61, 102.

Personenregister

A
 Busch, Alexander 19/15.
 Adorno, Theodor W. 3/34f. 11/38-41. 14/9. 15/33. 17/45, 47.
 19/27, 51, 71f. 23/29, 102.
 -Ästhetische Theorie 11/41. 19/72.
 -Jargon der Eigentlichkeit 11/41.
 -Minima Moralia 11/39. 19/51.
 -Negative Dialektik 11/41.
 -Philosophie d. neuen Musik 11/38.
 Aischylos 9/39. 22/15. 23/23, 102.
 -Orestie 23/102.
 Alber, Karin 22/34.
 Ali, Mohammed 5/12.
 Allende-Blin, Juan 23/107, 109.
 Alley, T. R. 23/70.
 Altenloh, Emilie 22/30-32.
 -Zur Soziologie des Kinos 22/32.
 Altomare, Carlo 15/3, 18.
 Altstaedt, Ingeborg 22/61.
 Anderegg, Johannes 22/9f.
 Andersen, Hans Christian 5/15. 19/16.
 -Des Kaisers neue Kleider 5/15.
 Andrade, Joaquim Pedro de 19/101.
 Andrade, Mario de 19/101.
 Andreotti, Mario 22/23f, 27f.
 Andriessen, Louis 6/6.
 Annabring, Norbert 17/48.
 Anouilh, Jean 7/26. 22/16.
 Aristophanes 3/20.
 Aristoteles 3/22. 6/8. 15/27. 22/15. 23/25f.
 -Poetik 22/15.
 Arnold, Anni 17/48.
 Arntzen, Helmut 7/24.
 Artaud, Antonin 3/30. 6/8f. 9/39f. 15/3, 20. 17/18. 23/24f.
 -Heliogabal 6/8.
 Aust, Stefan 3/31.
 Austin, J. L. 22/7, 10.

B
 Baacke, Dieter 23/33.
 Bach, J. 9/40.
 Bach, Johann Sebastian 1/10. 6/4f. 11/21, 40, 43.
 -Motthauspassion 6/4, 5. 11/21.
 Bachtin, Michail 7/5-7. 17/17-19. 23/43.
 Backhaus, Thomas 14/3, 19, 22, 25.
 Bacon, Francis 17/18.
 Bajerl, Helmut 3/28. 7/26.
 -Frau Flinz 7/26.
 -Die Köpfe oder Das noch
 kleinere Organon 3/28.
 Balász, Béla 22/31f.
 -Der Geist des Films 22/32.
 Barba, Eugenio 17/34, 36. 23/24.
 Barrault, Jean-Louis 9/23.
 Bart, Roland 7/22.
 Barth, Karl 11/38.
 Barthes, Roland 17/50f.
 -Das Reich der Zeichen 17/50.
 Bartholl, Silvia 22/33.
 Bartók, Bela 11/38. 23/107.
 Bassermann, Albert 22/29.
 Bataille, Georges 7/9.
 Bateson, Gregory 23/30.
 Bätz, Roland 19/4, 82. 23/75f, 78, 98.
 Baudelaire, Charles 7/9f, 25f. 17/18. 23/20.
 Bauer, Alke 14/3, 22. 15/4. 17/3. 19/3, 21.
 Bauer, Helmut 23/51.
 Baumann, Hans 6/7.
 Bausch, Pina 6/19-21. 9/13, 19. 23/24.
 -Bandoneon 6/20.
 -Keuschheitslegende 6/21.
 -Kontakthof 6/19.
 Baudrillard, Jean 11/13. 19/79. 23/19.
 Bawey, Petermichael von 6/26.
 Beauvoir, Simone de 22/41, 43, 51.
 -Das andere Geschlecht 22/41.
 Becher, Johannes R. 19/52, 110.
 Beck, Johannes 23/89f.
 Beck, Julian 15/18. 19/99.
 -The life of the Theatre 15/18.

Beck, Ulrich 11/8, 34. 23/5.
 Becker, G. 9/15.
 Beckett, Samuel 3/30. 7/3, 26-28. 11/46. 17/18, 47. 22/6.
 23/42.
 -Acte sans paroles I und II 7/28. 17/18.
 -Endspiel 7/27.
 -Warten auf Godot 7/26. 19/22.
 Beckovic, M. und D. Radovic 22/35, 40.
 -Einer wird überzeugt 22/35.
 Beck-Schlegel, Gertrud 3/21.
 Beethoven, Ludwig van 1/10. 11/40.
 Bellmer, Hans 17/18.
 Belmondo, Jean-Paul 15/24.
 Benjamin, Walter 1/10, 12f. 3/12, 24, 34f. 5/5, 7/6, 10. 11/7, 9.
 11, 13f. 15/27. 19/9, 58, 71f, 78, 89, 100.
 22/25. 23/19f, 32.
 -Das Passagen-Werk 11/14.
 -Versuch über Brecht 11/14.
 Benn, Gottfried 19/3, 34-37, 52, 110.
 -Das Unaufhörliche 19/3.
 Berenberg-Gossler, Heinrich 19/2.
 Berg, Alban 11/39f.
 -Wozzeck 11/39.
 Bergan, Rudolf K. 5/4.
 Bergson, Henri 7/3, 8-10, 25, 28.
 -Le Rire 7/3, 8-10.
 Berlau, Ruth 11/11.
 Bernbach, Udo 19/112f.
 Bernadex-Bonesatti, (...) 22/51.
 Bernfeld, Siegfried 5/17.
 Besnikov, Hanon 15/34.
 Besson, Benno 19/9.
 Betz, Albrecht 19/37.
 Beuys, Joseph 23/17.
 Biedermann, H. 9/15.
 Biermann, Wolf 3/6. 5/9. 11/8. 22/59.
 Bierwisch, Manfred 19/9f. 22/4, 10.
 Biesemann, Jutta 1/10.
 Biha, Otto 9/39.
 Biko, Steve 22/55, 57.
 Binnerts, Paul 6/6.
 Bismarck, Otto von 9/37.
 Blanchot, Maurice 19/54.
 Bloch, Ernst 1/7, 9. 3/12, 34f. 7/15, 24, 27. 14/33. 19/49.
 52, 110, 112. 22/59.
 Bloem, Walter 22/32.
 Boal, Augusto 3/5f, 22, 26. 5/7, 12. 7/10, 32. 11/8. 14/7.
 15/3, 24-26. 19/4, 17, 99. 22/11, 40, 44, 46-49.
 51, 57, 59-64. 112. 23/6, 54, 94.
 -*Theater der Unterdrückten* 3/5. 5/12. 7/10, 32. 15/24f. 19/99. 22/41, 60f.
 63f. 23/54.
 Bock, Stefan 6/3.
 Boehnke, Heiner 23/89.
 Böhme, Gernot 23/28.
 Bohner, Gerhard 9/13.
 Bohrer, Karl-Heinz 23/19.
 Böll, Heinrich 3/6, 31.
 Bollmann, Hans 23/111.
 Bonaparte, Marie 22/51.
 Bookhalane, Fats 22/54.
 Borchert, Wolfgang 3/6.
 Bosch, Hieronymus 7/26.
 Boulez, Pierre 11/41.
 Bourdieu, Pierre 11/33.
 Bovenschen, Silvia 9/15.
 Bradbury, Ray 5/26.
 Brandes, Volker 11/20.
 Brandes, Volkhard 19/111.
 Brasch, Thomas 11/46. 23/89.
 -Lieber Georg 23/89.
 Brasseur, Claude 15/24.
 Bräuer, Gerd 7/30. 9/3, 20. 11/22, 46. 15/3, 18, 34. 19/112.
 Bräuer, Helmut 14/3, 29.
 Braun, Karlheinz 22/34.
 -Minidramen 22/34.
 Braun, Volker 7/26. 23/104.
 -Hinz und Kunze 7/26.

Brecht, Bertolt 1/1, 7, 9-15, 3/3, 5f, 9, 12, 20, 22-24, 27-35.
 5/4f, 7, 9, 11f, 18, 6/3-6, 11f, 19-22, 25f, 7/3,
 16-28, 30f, 34, 37-39, 9/3, 14, 18f, 35-40.
 11/3-30, 35-37, 43, 46, 14/5, 13, 26, 30-34.
 15/3, 19, 27-31, 34, 17/18, 20, 34, 36f, 44f, 48.
 19/2-126, 22/1, 14, 16, 23f, 30, 33, 37, 48f, 64.
 23/23f, 27, 32, 53-55, 74f, 78, 80, 82, 87, 89,
 91f, 95f, 98, 100-106.

-Der anachronistische Zug
 oder Freiheit und Democracy..... 7/30.

-An den Schwankenden..... 22/26

-Antigone..... 7/24.

-Arbeitsjournal..... 3/35, 6/5, 9/36, 19/58.

-Der aufhaltsame
 Aufstieg des Arturo Ui..... 7/23, 19/78.

-Aufstieg und Fall
 der Stadt Mahagonny..... 1/10, 6/12, 7/23, 19/16, 22/14

-Die Ausnahme und die Regel..... 3/31, 6/6, 19, 7/34, 19/8f, 27-29, 38, 66, 108,
 23/105.

-Boal..... 1/12f, 3/21f, 6/25f, 7/23, 14/5, 32, 19/3,
 52-55, 59, 61f, 23/75, 89.

-Das Bodener Lehrstück
 vom Einverständnis..... 3/20, 31, 35, 6/19, 26, 7/3, 17, 23, 25, 28, 34,
 9/40, 11/3-30, 17/18, 19/4, 9f, 19, 25, 27f, 33,
 35, 43, 47, 54f, 60, 93-96, 99, 108, 23/94.

-Ballade von der
 Judenhure Marie Sanders..... 22/25, 28.

-Der Bettler
 oder der tote Hund..... 5/7

-Der böse Boal der asoziale..... 1/13f, 3/31, 7/34, 14/30f, 19/52, 54, 56, 61,
 87-93, 101, 23/82.

-Der brennende Baum..... 22/37.

-Der Bratladen..... 3/33, 19/16.

-Büsching-Entwurf..... 3/30.

-Bukower Elegien..... 6/25.

-Deutsche Kriegsfiabel..... 22/25, 27.

-Deutsche Satiren..... 22/26f.

-Die Dreigroschenoper..... 1/1, 5/10, 6/22, 7/23, 19/31, 35, 107, 23/53f,
 56.

-Der Dreigroschenroman..... 6/25, 19/16.

-Fragen eines
 lesenden Arbeiters..... 22/25, 27f.

-Geschichten
 vom Herrn Keuner..... 14/32.

-Gleichnis des Buddha
 vom brennenden Haus..... 22/26.

-Der gute Mensch von Sezuan..... 7/24, 19/9, 54, 78, 102f.

-Hauspostille..... 19/34f, 22/25.

-Die heilige Johanna
 der Schlachthöfe..... 7/23, 19/6.

-Herr Pantila
 und sein Knecht Matti..... 7/23, 9/36, 19/54.

-Der Hofmeister..... 6/5.

-Die Horatier und die Kuriatier..... 3/30, 6/3, 11/30, 15/28, 19/8, 38.

-Im Dickicht der Städte..... 19/99.

-Der Jäger und der Neinsager..... 1/9f, 14, 3/29, 31, 35, 5/11, 7/34, 11/29f,
 14/30, 19/3f, 16f, 19, 28-33, 36, 38, 72, 97f,
 23/92.

-Der Kaukasische Kreidekreis..... 1/7-9, 6/25, 9/35f, 19/54, 103.

-Kinderlieder..... 22/25.

-Klampfenfiabel..... 19/35.

-Die Kleinbürgerhochzeit..... 7/23.

-Kleines Organon..... 3/22, 19/15, 59f.

-Kriegsfiabel..... 11/13.

-Die Krücken..... 14/33.

-Kuhle Wampe..... 23/95.

-Leben des Galilei..... 7/24, 26, 9/36, 19/2, 54, 99, 23/103.

-Leben des Konfutse..... 15/30.

-Leben Eduards des Zweiten..... 6/5.

-Die Legende von der Ent-
 stehung des Buches Taoteking..... 22/26, 28.

-Der Lindberghflug..... 1/10, 11/28f, 19/8, 32, 35, 93, 113.

-Mann ist Mann..... 3/22, 7/23, 17/18, 19/6, 32.

-Die Mafnahme..... 3/29-31, 35, 6/6, 26, 7/34, 9/38-41, 11/23,
 27-30, 43, 19/3f, 6-9, 15f, 20f, 26-29, 34-38, 47,
 60, 66, 71f, 76, 113, 23/92.

-Der Messingkauf..... 3/22, 6/25.

-Me-ti..... 3/35, 11/28, 19/102.

-Die Mutter..... 3/22, 6/19, 7/31, 9/35, 11/43, 19/60.

-Mütter Courage und ihre Kinder..... 7/24, 19/15, 54, 103, 23/104.

Brecht, Bertolt (Fortsetzung)

-Die Niederkunft
 der großen Babel..... 7/24.

-Der Ozeanflug..... 6/6, 26, 19/93.

-Reinigung des Theaters
 von Illusionen..... 15/28.

-Die Reisen des Glückgott..... 3/30, 19/2, 52, 54, 58f.

-Die Rundköpfe
 und die Spitzköpfe..... 5/10, 7/24.

-Schriften zum Theater..... 7/24, 19/12.

-Der Schuh des Empedokles..... 22/26.

-Schweyk
 im Zweiten Weltkrieg..... 7/23, 19/54, 107.

-Svendborger Gedichte..... 22/23-25.

-Terzinen über die Liebe..... 23/96.

-Der Tai-Roman..... 19/77.

-Turandot oder
 Der Kongreß der Weißwäscher..... 7/23.

-Über die Anstrengung..... 5/10.

-Über das
 experimentelle Theater..... 9/3, 11/30.

-Über die Malerei der Chinesen..... 19/78.

-Über den Verfremdungseffekt..... 19/78.

-Über die Wiederherstellung
 der Wahrheit..... 11/13.

-Der Untergang
 des Egoisten Johann Fatzer..... 1/10-13, 3/30-32, 6/26, 7/34, 37f, 9/38-41,
 19/3, 8f, 18, 52, 54-59, 61f, 23/88.

-Das Verhör des Lukullus..... 19/106, 110.

-Verjagt mit gutem Grund..... 22/27.

-Versuche..... 19/40.

Brenner, Hildegard..... 15/32.

Brinkmann, Rainer..... 23/53.

Brinkmann, Ulla..... 15/12.

Brockhaus, Heinz Alfred..... 19/15.

Brodmann, Roman..... 7/22.

Bronnen, Arnold..... 19/108.

Brook, Peter..... 15/3, 23f, 17/34, 23/24.

Brugel, Fabienne..... 15/23.

Brumlik, Micha..... 19/68.

Brunkhorst, Hauke..... 19/68.

Büchner, Georg..... 1/10-13, 3/24, 30, 22/33, 35, 23/103f.
 -Dantons Tod..... 23/89, 103f.

-Leonie und Lena..... 3/24.

Buck, Günther..... 23/76.

Buddha..... 22/26.

Buer, Ferdinand..... 7/32, 17/11, 22/60.

Buhl, Barbara..... 6/25.

Bühler, Hans..... 22/4.

Bunge, Hans..... 9/36, 19/9.

Burke, Edmund..... 23/19.

Burkert, Martina..... 17/28f.

Busch, Adolf..... 23/11.

Busch, Ernst..... 5/9, 11/8, 19/37.

Busch, Fritz..... 23/107.

Büscher, Barbara..... 19/111.

Busoni, Ferruccio..... 6/4f, 11/42.
 -Faust..... 6/5.
 -Turandot..... 6/5.

Büttner, Mike..... 17/26-28, 22/51, 62.

Cage, John..... 15/3, 19f.

Canacakis, Jorgos..... 17/13.

Carmi, Eugenio..... 15/13.

Caspar, A. J. de..... 23/69.

Castorf, Frank..... 19/17.

Cervantes..... 7/6.
 -Don Quijote..... 7/6.

Chagall, Marc..... 11/23, 27.

Chaplin, Charlie..... 7/6f, 10, 16, 11/46, 17/50, 22/32
 -Modern Times..... 7/10.

Charms, Daniil..... 17/49.

Cheney, Richard..... 11/12.

Chereau, Patrice..... 15/23.

Chiarini, Paulo..... 11/43.

Chomsky, Noam..... 19/9.

Christus, Jesus..... 6/4, 11/38, 19/37.

Chruschtschow, Nikita..... 9/37.

Personenregister

- Chun, Zhou 19/4, 102.
 Cintra, Louis Miguel 15/3, 31-33.
 Cixous, Hélène 23/21.
 Claußen, Bernhard 7/14.
 Clemens, Otto 3/7, 16, 23/75, 94.
 Cloer, Ernst 23/78.
 Cohn, Ruth 11/5.
 Conrady, Karl Otto 19/5-7.
 Correira, José Celso Martinez 19/99.
 Cortesi, Mario 7/22.
 Cox, Harvey 5/26.
 Coplan, David 22/55, 58.
 Craig, Edward Gordon 23/63.
 Czybulka, Werner 19/32.
- D**ahlhaus, Carl 11/41.
 Danek, Georg 23/101.
 Dappen, Lydia 19/4, 22/1, 20, 23/114.
 Darwin, Charles 19/36.
 Dearborn, G. N. V. 7/13.
 Debussy, Claude 15/23.
 Deck, Helmut 14/27.
 Delakova, Katya 17/51.
 Derrida, Jacques 7/7, 9/39.
 Dessau, Paul 1/7, 6/6, 19/32, 106, 110, 23/107.
 Dewey, John 19/101.
 Dhomo, H. 22/54.
 Díaz, Jorge 9/3, 9f.
 -Diese ganze lange Nacht 9/9.
 Diderot, Denis 3/26
 -Paradox über den Schauspieler 3/26
 Diederichs, Helmut H. 22/32
 Diehl, Oskar 22/32.
 Diekmann, Friedrich 19/110.
 Dix, Otto 17/18.
 Döblin, Alfred 22/30.
 Dohm, Helmut 19/31.
 Dönighaus, Diemut 15/12.
 Dörger, Dagmar 19/111, 23/5, 106, 111.
 Dostojewski, Fjodor 23/43.
 Doumergue, Didier 5/3, 19.
 Drefke, Helma 17/24.
 Drescher, Karl-Heinz 19/110.
 Drew, David 1/9, 11/42.
 Dümmling, Albrecht 6/25, 19/3, 30, 113, 23/109.
 Dumont, Louise 3/33f.
 Duras, Marguerite 17/18.
 Durieux, Tilla 22/29.
 Durow, Anatoli 7/13.
 Dürrenmatt, Friedrich 7/3, 9, 26-28, 11/46, 19/6, 22/16, 49, 23/103.
 -Die Physiker 7/9, 26.
 -Romulus der Große 23/103.
 Durus, Alfred 9/39.
 Dyck, Joachim 19/2.
- E**co, Umberto 15/13.
 Edwards, Jango 7/11.
 Eggers, Astrid 17/48.
 Eggers, Carsten 22/61.
 Ehrenreich, Alfred 19/30.
 Eisenstein, Sergej 22/31.
 Eisler, Hanns 1/7, 3/35, 5/9, 6/3-6, 9/36, 11/8, 30, 43, 19/3,
 7, 17, 26f, 34-37, 51, 72, 113, 23/92, 107.
 -Faust-Fragment 6/5.
 -Fragen Sie mehr über Brecht 5/9, 9/36.
 -Die Mafnahme 6/4, 11/43, 19/36f.
 Ekman, Paul 23/69.
 El-Gerety, Hassan 5/12.
 El-Hakim, Tawfik 5/12.
 El-Sadat, Anwar 5/10.
 Elias, Norbert 17/16.
 Emmerich, Wolfgang 22/27.
 Emmerich, Ralf 9/9.
 Empedokles 22/26.
 Ende, Michael 22/40.
 Engelhard, Moritz 19/10.
 Engels, Friedrich 11/7, 19/16, 23/104.
 Enzensberger, Hans Magnus 6/22, 19/52.
 -Der Untergang der Titanic 6/22.
 Erhard, Ulrike 11/8, 19/4, 97.
 Euripides 19/100, 22/1, 14, 16, 19, 23/24, 27.
 -Die Bokchen 19/100, 22/14, 19, 23/24.
 -Die Troerinnen 23/27.
 Eustis, Oscar 19/19.
- F**ahrenbach, Helmut 3/34f, 6/26.
 Fangau, Ulrike 22/59.
 Faßbinder, Rainer Werner 3/25.
 -Preparadise sorry now 3/25.
 Feldenkrais, Moshé 17/17f, 25, 30-36.
 Feldhändler, Daniel 7/32, 22/60, 62.
 Ferneding, Peter 3/15.
 Fesche, Klaus 14/3, 19, 22, 25.
 Fetscher, Iring 19/6.
 Fetuscharie, Mario 23/51.
 Feuchtwanger, Lion 19/109.
 Fichte, Hubert 17/18.
 Fiedler, Frank 19/76.
 Field, T. M. 23/69.
 Fifer, W. P. 23/69.
 Fink, Eugen 23/28.
 Fink, Jan-Dirk 22/61.
 Finke, Rainer 17/48.
 Fischbach, Ulrike 14/33.
 Fischer-Lichte, Erika 22/10.
 Flatschler, Reinhard 17/40.
 Fleißer, Marieluise 22/36.
 -Fegefeuer in Ingolstadt 22/36.
 Florian 9/39.
 Fo, Dario 9/27.
 -Zufälliger Tod
 eines Anarchisten 9/27.
 Fornoff, Roger 19/126.
 Fortner, Wolfgang 6/11.
 Foucault, Michel 9/15, 17/17.
 -Überwachen und Strafen 9/15.
 Fox, Jonathan 7/32f.
 Fragstein, T. von 22/10.
 Frank, Denis 23/50.
 Fratellini.
 Alberto, Francois und Paolo 7/13.
 Fratellinis, Annie 7/3, 13-16.
 Freese, Hans 19/31.
 Freese, Katrin 22/1, 41.
 Freire, Paulo 5/12, 14, 15/30, 19/99, 22/57, 60.
 -Die Pädagogik der Unterdrückten 5/12, 14, 19/99, 22/57.
 Frey, Barbara 15/3, 14, 22/64.
 Freyer, Achim 19/112, 23/43.
 Freud, Sigmund 1/13f, 7/7, 10, 9/37, 11/39, 17/11, 19/3, 52f,
 60-62, 22/42, 51, 23/43, 72.
 -Das Unbehagen in der Kultur 19/52f, 60.
 Fried, Erich 17/48f, 22/33f, 38.
 -Die Gewalt 17/48, 22/34.
 Friedell, Egon 22/32, 23/63.
 Friedrich II 9/37.
 Friese, Jantje 22/35, 40.
 Frisch, Max 1/1, 3/6, 22/16, 23/103.
 -Die Chinesische Mauer 23/103.
 Fritz, Jürgen 23/106.
 Fromm, Erich 17/29, 22/51.
 Fugy, John 11/44.
 Fugard, Athol 22/54f.
 -The Blood Knot 22/54.
 -The Island 22/55.
 Funke, Joachim 17/21f, 33.
 Furtwängler, Wilhelm 3/33.
- G**äbler, Rudolf 11/46.
 Gad, Urban 23/32.
 Gahleitner, Silvia 22/1, 40.
 Gail, Nöck 23/6.
 Gál, Hans 23/107.
 Gandhi, Mahatma 19/46.
 Gärtner, Angela 23/111.

Gaul, Bernhard 19/3f, 41f, 45.
 Gecks, Lutz 1/2, 5/3, 14.
 Geertz, Clifford 23/35.
 Geller, Rolf-Hermann 23/14, 57, 74.
 Gellert, Inge 7/39, 19/4, 76.
 Gerron, Kurt 23/109.
 Gert, Valeska 11/11.
 Gide, André 6/8.
 Giddens, Anthony 11/32, 34, 19/3, 50f.
 Gielen, Michael 11/8.
 Giesecke, Hermann 19/10.
 Gipsier, Dietlinde 5/3, 10, 12, 7/3, 10, 17/11, 22/61.
 Glaser, Hermann 11/8.
 Glaserfeld, Ernst von 22/10.
 Göbel, Franz-Josef 15/3, 31.
 Godard, Jean-Luc 19/78.
 Goebbels, Heiner 6/6.
 Goebbels, Joseph 9/37.
 Goethe, Johann Wolfgang von 1/1, 7/23, 9/37, 17/47, 22/1, 14, 23/12, 64, 101, 103f.
 -Faust II 22/14.
 -Götz von Berlichingen 23/103f.
 -Die Geschwister 23/12.
 -West-Östlicher Divan 23/101.
 Gohlke, Jörg 7/33.
 Goldhahn, Johannes 19/3, 37, 39.
 Goldoni, Carlo 15/23.
 Golpon, Hedwig 17/48, 23/111.
 Goldschmidt, Berthold 23/109f.
 Good, Mary 7/32.
 Göring, Hermann 3/32.
 Göring, Reinhold 7/3f, 11/45.
 Gordimer, Nadine 22/5f.
 Gorz, André 11/7f.
 Gosch, Jürgen 17/50.
 Grab, Peter 23/95.
 Grabbe, Christian Dietrich 23/103f.
 -Hannibal 23/104.
 -Napoleon 23/103f.
 Grabs, Manfred 19/7, 113.
 Graf, Oskar Maria 3/29.
 Gramsci, Antonio 11/7.
 Grant, M. 23/72.
 Green, Paul 11/43.
 Gregor, Ulrich 22/32.
 Greimas, (...) 19/9.
 Griepentrog, Fritz 19/32.
 Grillparzer, Franz 23/103.
 -Ein Bruderzwist in Habsburg 23/103.
 Grimaldi, Joseph 7/13.
 Grock 7/13.
 Grönemeyer, Herbert 7/3.
 Grosz, George 3/29, 17/18.
 Grote, Wilfried 22/34, 40.
 -Kinderlied 22/34, 40.
 -Spöß und Elend im dritten Zimmer 22/34f.
 -Tote Katze - Tote Maus 22/40.
 Grotowski, Jerzy 15/18, 17/36, 23/24.
 Gruber, Hartmut 17/40, 19/112.
 Gründgens, Gustaf 3/27, 32-34.
 Grunert, Christine 9/3, 9.
 Guggenberger, Bernd 23/20.
 Günther, Siegfried 19/32f.
 Guzik, Albert 19/4, 102.

Haas, Aziza 9/38, 23/101f.
 Haas, Pavel 23/107, 109.
 Habermas, Jürgen 3/34, 19/102, 23/26, 77.
 Habig, Hubert 17/49.
 Hacker, (...) 22/51.
 Hacks, Peter 7/26, 23/104.
 -Moritz Tassow 7/26.
 -Der Müller von Sanssouci 7/26.
 -Die Schlacht bei Lobositz 7/26.
 Hagemann, Fred 22/2, 52f, 58.
 Hahn, Alois 23/34.
 Händel, Georg Friedrich 11/43.

Handke, Peter 5/12, 17/50, 22/16, 59.
 -Das Mündel will Vormund sein 5/12.
 -Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten 17/50.
 Hanke, Ulrike 23/14, 23, 57, 62, 74.
 Hanslick, Eduard 6/4.
 Harris, Maxinne 15/18.
 Hart, Roy 15/3, 23f.
 Hartmann, Holger 22/62.
 Hartung, Günter 19/6, 9.
 Haß, Ulrike 9/41f.
 Hassing, Rudi 7/39, 11/44.
 Hathazy, Peter 9/41.
 Haug, Wolfgang Fritz 23/77.
 Hauptmann, Carl 22/32.
 Hauptmann, Elisabeth 19/76.
 Hauptmann, Gerhart 23/103f.
 -Die Weber 23/103.
 Haydn, Joseph 11/40.
 Hazel, J. 23/72.
 Heathcote, Dorothy 22/57.
 Hebbel, Friedrich 23/103.
 -Agnes Bernauer 23/103.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 7/5, 24, 19/65, 23/19, 26, 76.
 Heidefuß, Wolfgang 3/31, 7/34, 19/11, 43, 45, 47, 23/78.
 Heidegger, Martin 19/52, 110.
 Heine, Heinrich 11/24.
 Heinemann, James H. 15/34.
 Heinrich, Klaus 7/15.
 Heinrichs, Hans-Jürgen 17/18.
 Heinze, Rolf 19/32.
 Heise, Wolfgang 14/4, 19/7.
 Heister, Hans-Werner 23/107.
 Heller, Heinz B. 22/32.
 Hennecke, Adolf 9/37.
 Hensel, Georg 23/23.
 Hentschel, Ulrike 19/4, 22/1, 3, 23/111, 115.
 Herbig, Albert 5/5f.
 Hergl, Ben 6/22, 14/25.
 Hering, Sabine 17/51.
 Hermer, Arno 17/4.
 Herrmann, Patrick 9/3, 26.
 Herrmann, Paul 19/30-32.
 Hersch, Jeanne 19/50.
 Hesse, Hermann 3/6.
 Hess-Lüttich, Ernest W. B. 22/3, 10.
 Hetmann, Frederik 19/109.
 Heuer, M. 3/22.
 -Trockl 3/22.
 Hickethier, Knut 22/32.
 Hinck, Walter 23/104.
 Hindemith, Gertrud 19/35.
 Hindemith, Paul 6/3, 6, 11/3-6, 9, 11, 19, 21, 38, 19/3, 24f, 31, 34-36, 93f, 96, 108, 113, 23/92.
 -Das Unaufhörliche 19/3, 34-37.
 -Wir bauen eine Stadt 19/31.
 Hitler, Adolf 7/28, 9/37, 11/43, 19/33, 78, 22/27.
 -Mein Kampf 19/33.
 Hobbes, Thomas 7/5.
 Hochhuth, Rolf 22/59, 23/104.
 Hodek, Johannes 11/8.
 Hoffmann, Christel 9/41, 23/57.
 Hoffmann, Christian 17/5, 19/127.
 Hoffmann, Ernst Theodor
 Amadeus 17/18, 23/7f.
 -Das Fräulein von Scudery 23/8.
 Hoffmann, Reinhild 9/13, 23/24.
 Hofmannsthal, Hugo 7/23.
 Hoghe, Raimund 6/20.
 Holkenbrink, Jörg 23/89f.
 Holmes, Sherlock 14/3, 22/5.
 Holzapfel, Günther 3/19.
 Homer 23/101.
 -Ilias 23/101.
 Hornfeldt, Hans-Günther 17/51.
 Honegger, Claudia 9/15.
 Honens, Gisela 17/51.
 Honneth, Axel 19/68.
 Höpke, Klaus 14/4.

Personenregister

- Horkheimer, Max
 und Theodor W. Adorno 11/32, 40f.
 -Dialektik der Aufklärung 11/32, 39, 41.
- Hübsch, Dietrich W. 9/9.
- Humboldt, Wilhelm von 22/8.
- Hussel, Horst 22/35, 40
 -Das Gespräch 22/35
- Husserl, Edmund 11/39.
- I**bsen, Henrik 1/1, 19/103.
 -Nora 19/103.
- Iden, Peter 9/42.
- Ihering, Herbert 7/26.
- Ihwe, Jens 19/5, 7-9.
- Ingarden, Roman 22/8.
- Ionesco, Eugene 15/23.
- Iser, Wolfgang 22/6, 8, 10.
- Israel, Steven Ben 15/18.
- J**acobi, Wolfgang 19/33.
- Jahn, Michael 11/28, 17/41, 19/39.
- Jakobson, Roman 19/8.
- Jank, Birgit 11/46, 14/3f, 6, 8, 19/11f.
- Jank, Rüdiger 11/46.
- Jaspers, Karl 19/50.
- Jauss, Hans Robert 22/10.
- Jelinek, Elfriede 23/62.
- Jensen, Marianne 17/4.
- Jeske, Marlis 17/47.
- Jeske, Wolfgang 7/39.
- Jesse, Horst 11/44, 19/109.
- Jödes, Fritz 19/30.
- John, Eckard 23/107, 109.
- Johst, Hanns 7/23, 19/53.
 -Der Einsame 7/23, 19/53.
- Jooss, Kurt 9/19.
- Jordan, Rainer 1/15, 3/7, 23/75, 94.
- Jost, Roland 23/95.
- Joyce, James 22/10.
- Jung, Carl Gustav 11/39, 23/25.
- Jünger, Ernst 11/10, 19/43, 52, 110.
- Jünger, Hans 9/3, 32, 11/46.
- Jungk, Robert 11/36, 23/5.
- Jünschke, Klaus 3/31.
- Jürgens, Martin 1/10, 6/19, 26, 22/62f.
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret 6/19.
- Jurké, Volker 17/31.
- Jurzik, Renate 7/5.
- K**aes, Anton 22/32.
- Kafka, Franz 3/30, 9/40, 19/101, 22/33, 35
 -Gemeinschaft 22/35
 -In der Strafkolonie 9/40.
- Kalfan, Jiri 23/6.
- Kagal, Mauricio 6/5.
- Kaiser, Georg 22/16.
- Kako, Karl-Albert 22/62.
- Kamath, Rekha 19/4.
- Kamper, Dietmar 23/18.
- Kämpfer, Frank 19/112.
- Kandinsky, Wassilij 9/3.
- Kant, Immanuel 7/5.
- Kantor, Tadeusz 23/43.
- Karadasch 7/13.
- Karsen, Fritz 19/30f.
- Karsunke, Yaak 22/35, 40
 -Hommage à Hemingway 22/35
- Kasperek, Beate 3/27, 5/10.
- Kassem, Nabil 5/3, 10, 12f.
- Kast, Verena 17/15.
- Kästner, Erich 3/6.
- Kayser, Wolfgang 7/26.
- Keaton, Buster 11/46.
- Kehl, Anne 23/89f.
- Keil, Anneli 23/90.
- Kendon, Adam 23/40.
- Kente, Gibson 22/55
 -Manana, the Jazz Prophet 22/55.
 -Sikelo 22/55.
 -How long, I believe too late 22/55.
 -Lo duma 22/55.
- Kerr, Alfred 6/4.
- Khubekhage, Abigail 22/54.
- Kierkegaard, Søren 11/39.
- Kilian, Susanne 22/34
 -Gewaltakt 22/34
- Kinstle, Leo 5/3, 19.
- Kipling, Rudyard 6/5.
- Kirsch, Hans-Christian 19/109.
- Kirsch, Peter 3/23.
- Kirsch, Sarah 14/3, 5-7, 10, 12.
 -Ich wollte meinen König töten 14/3, 6, 10, 12.
- Klahr, Roland 1/6.
- Klein, M. 17/24.
- Kleist, Heinrich von 1/1, 17/34, 23/103.
 -Prinz von Homburg 23/103.
 -Über das Marionettentheater 17/34.
- Kluge, Alexander 1/7, 3/35, 11/31, 19/49, 108, 23/76.
 -Geschichte und Eigensinn 19/49.
 -Lebensläufe 19/49.
 -Schlachtbeschreibung 19/49.
- Klumbies, Heinz 19/32.
- Knoll, Rüdiger 14/28.
- Knopf, Jan 19/3-5, 21, 23/98, 100.
- Koch, Gerd 1/1, 7, 3/12, 20, 32, 5/9, 6/3, 25, 7/3, 13, 39,
 9/3, 11/3, 21, 35, 44f, 14/3, 30, 33, 15/30,
 17/3, 50, 19/2-4, 10, 20f, 37, 39, 49, 68, 109,
 112, 22/51, 59, 63f, 23/5, 74-76, 78, 94f, 111,
 115.
- Koch, Marlo 19/93.
- Koch-Temming, Hedwig 6/24.
- Kock, Peter 6/6, 11.
- Koebner, Thomas 22/32.
- Koelsch, Adolf 22/32.
- Koenen, Gerd 19/111.
- Koerber, Adrienne 22/1, 23.
- Koettlitz, Peter 17/48.
- Kohl, Helmut 7/4f.
- Kommnick, Kathrin 23/36.
- Konwitschny, Peter 19/112.
- Kopplin, Petra 19/93.
- Korczak, Janusz 23/13.
- Korngold, Erich Wolfgang 23/109.
- Korsch, Barbara 19/31.
- Korsch, Hedda 19/31.
- Korsch, Karl 3/30, 35, 19/31.
- Korsch, Sybille 19/31f.
- Koudela, Ingrid Dormien 15/3, 27, 19/4, 12, 99, 102, 22/63.
- Klaus-Peter Krabiel 19/3-5, 12, 24-29, 113f, 23/75, 91, 96.
- Kracauer, Siegfried 3/35.
- Kräsa, Hans 23/107, 109.
- Krenek, Ernst 23/107, 109.
- Kresnik, Hans 9/13.
- Kreuzer, Helmut 22/32.
- Krieger, Uwe 9/32.
- Krings, Eva 23/34.
- Kroetz, Franz Xaver 23/95.
- Krohn, Wolfgang 11/8.
- Krüger, Hans Peter 23/78.
- Krukowska, Jolanta 22/52.
- Kruse, Otto 23/5f, 65.
- Kuckhahn, Heinz 19/32.
- Kuna, Milan 23/107, 109.
- Kundera, Milan 7/10, 11/27.
 -Der Scherz 11/27.
- Kunert, E. 23/78.
- Kunze, Sabine 7/10, 17/11.
- Kurella, Alfred 9/38f, 19/47.
- Kurfess, Catarina 3/27.
- Kushner, Tony 19/19.
 -Angels in America 19/19.
- L**abonté-Roset, Christine 23/6.
- Lacan, Jacques 23/44.

Lacerda, Fatima 19/4, 102.
 Lachmann, Renate 7/6.
 Lanfan, Mai 19/105.
 Lange, Marie-Luise 19/112.
 Lange, Marlies 14/3f, 6, 11.
 Langer, Suzanne 15/29.
 Laotse 19/77, 22/26.
 Lassalle, Ferdinand 23/104.
 -Franz von Sickingen 23/104.
 Lauerwald, Henrik 11/6.
 Lautréamont 17/18.
 Leander, Zarah 14/16.
 Lecoq, Jacques 15/23.
 Lefebvre, Henri 3/35, 7/16.
 Lehmann, Hans-Thies 23/24, 101.
 Leist, Karl-Heinz 17/21f.
 Leithäuser, Thomas 3/35, 19/10.
 Lemetre, Jean-Jacques 15/24.
 Lenin, Wladimir Iljitsch 3/35, 7/37, 19/26, 59.
 Lennon, John 11/12.
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 6/5.
 Lenze, Rainer 1/10.
 Lenzen, Dieter 22/10.
 Lenzen, Hans G. 22/34.
 -Flaschenpost 22/34.
 Lepage, Robert 15/23.
 Lessing, Gotthold Ephraim 3/6, 19/105, 23/7, 11.
 -Hamburgische Dramaturgie 19/105.
 -Minna von Barnhelm 23/7.
 Letsch, Fritz 23/46.
 Lévi-Strauss, Claude 1/14, 23/34.
 Lerner, Harriet Goldhor 22/43.
 Ley-Piscator, Maria 15/3, 34.
 Liebe, Frank 19/4, 79.
 Lindemann, K. 23/78.
 Linder, Max 22/29.
 Lindner, Burkhard 19/12.
 Linow, Willi 19/32.
 Lippe, Rudolf zur 1/2, 17/51.
 Lobeck, Kordula 22/52.
 Loeper, Heidrun 23/75, 100.
 Loesch, Ilse 17/51.
 Loibl, J. 17/21f.
 Lorca, Federico Garcia 22/16.
 Lord, Audre 22/43.
 -Vom Nutzen des Ärgers 22/43.
 Lorenzen, Paul 23/77f.
 Losacco, Silvia 19/3, 64, 68.
 Lübke, Ursula 9/3f.
 Lucchesi, Joachim 6/4, 25, 11/3, 6, 19, 42, 44, 19/4, 93f, 107, 110.
 112f, 23/54, 90-92, 107.
 Luckmann, Thomas 19/10.
 Lüdtke, Alf 11/33.
 Lueg, Ernst Dieter 7/5.
 Luhmann, Niklas 11/34.
 Lukács, Georg 1/12, 19/49, 22/29, 32, 23/32.
 -Die Eigenart des Ästhetischen 23/32.
 -Geschichte und
 Klassenbewußtsein 19/49.
 Luserke, Michael 19/30.
 Luther, Martin 9/37, 23/32.
 Lutz, Regine 19/109.
 Luxemburg, Rosa 14/34.

Maeterlinck, Maurice 15/24.
 -Pelleas et Melisande 15/24.
 Mahler, Gustav 11/40.
 Maier, Hansjörg 19/10.
 Maier, H. 17/24.
 Makarenko, Anton S. 23/13.
 Makeba, Miriam 22/54f.
 Malina, Judith 15/18.
 Malvius, Georg 5/5.
 Manaka, Matsemela 22/55.
 Mandela, Nelson 23/101.
 Mann, Klaus 3/32f.
 -Mephisto 3/32.
 Mann, Thomas 17/47.

Manthey, Jürgen 19/20.
 Maponya, Maishe 22/53, 55.
 -Hungry earth 22/55.
 Marcuse, Herbert 3/35.
 Maringer, Eva 19/12, 23/75, 80.
 Marlowe, Christopher 6/5.
 Martens, Gitta 22/2, 52, 58, 63f.
 Martial 23/7.
 Marx, Karl 1/12, 3/29f, 34, 7/23f, 9/37, 11/7, 14/33.
 19/3, 5, 46, 58, 23/74, 104.
 -Kommunistisches Manifest 11/7.
 Marx, Rita 1/7.
 Maske, Henry 23/64.
 Maurer-Zenck, Claudia 23/107.
 Mayer, Hans 7/26.
 McLaren, Robert „Meshengu“ 22/55.
 Mead, George H. 19/10.
 Mechtel, Angelika 15/13.
 Megnet, Kathrin 23/53.
 Meibert, Christa 17/13.
 Meinhof, Ulrike 3/31f.
 Meister, Monika 23/101.
 Meltzoff, A. N. 23/69.
 Mendelssohn, Franz 23/11.
 Mendelssohn, Moses 23/11.
 Mendelssohn, Robert 23/11.
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 23/11.
 Mennemeier, Franz Norbert 22/26.
 Merkert, Jörn 7/13.
 Meyer, Ernst Hermann 19/15.
 Meyer, Henry 23/107.
 Meyer, Ingeborg 7/31.
 Meyerbeer, Giacomo 11/40.
 Meyerhold, Wsewolod 15/3, 18, 21, 17/50, 19/76, 22/31f.
 Meyer-Horsch, Ulrich 22/61.
 Mghayisa, Khayaletu 22/55.
 -Confused Mhlaba 22/55.
 Michaelis, Daniela 23/105.
 Middendorf, Ilse 17/38.
 Mirbeau, Octave 23/7f.
 -Garten der Qualen 23/8.
 Mierau, Fritz 3/29.
 Mierendorff, Carlo 22/31.
 -Hätte ich das Kino 22/31.
 Milhaud, Darius 6/4.
 Minow, Marianne 14/4.
 Mischon, Claus 7/38.
 Mitscherlich, Alexander 11/5, 19/50.
 Mitscherlich, Margarete 22/51.
 Mittelstraß, Jörg 23/77.
 Mittenzwei, Werner 19/26, 113, 23/75, 91, 98.
 Mitzner, Kathrin 11/17, 19.
 Mnouchkine, Ariane 14/19, 15/3, 23f, 23/21.
 Mokae, Zakes 22/54.
 Molcho, Samy 23/38.
 Molière 7/24, 15/23f, 19/38.
 Mollenhauer, Klaus 22/9f.
 Monterroso, Augusto 23/52.
 Monteverdi, Claudio 19/76.
 -Orfeo 19/76.
 Moore, K. M. 23/69.
 Moreno, Jakob Levy 7/10, 31f, 17/11, 15, 19/64, 22/60, 62, 23/65.
 Morris, Charles William 23/39.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 1/10, 6/4, 11/42, 19/31.
 -Don Giovanni 6/4.
 -Die Entführung aus dem Serail 19/31.
 Mubarak, Hosni 5/10.
 Mückenberger, Ulrich 11/34.
 Müller, J. 22/58.
 Müller, Angelika I. 15/3f.
 Müller, Hans-Harald 19/2f, 20.
 Müller, Heiner 3/3, 29-32, 35, 6/26, 7/3, 24, 26-28, 37.
 9/37-40, 11/46, 14/5, 15/3, 31, 33, 17/18f.
 19/5, 8f, 18f, 21, 52, 54, 59f, 62, 76, 102, 110,
 112, 22/35, 40, 23/88, 101-104.
 -Der Auftrag 3/30, 7/27, 15/31, 17/18.
 -Bildbeschreibung 14/5, 17/18.
 -Fotzerfragment Bertolt Brecht
 Textmontage Heiner Müller 3/30.

Personenregister

Müller, Heiner (Fortsetzung)

- Germania Tod in Berlin 7/27. 15/33. 17/18. 23/103.
- Glücksgott 7/27. 19/59.
- Hamlet 17/18.
- Die Hamletmaschine 3/30. 7/27. 9/37. 19/9. 18. 23/88.
- Herakles 2 oder die Hydra 15/33. 17/18.
- Herzstück 17/18. 22/35. 38.
- Der Horatier 3/29f.
- Die Korrektur 3/30f.
- Leben Gundlings 7/27. 17/18.
- Der Lohndrucker 3/30
- Macbeth 7/27. 17/18.
- Mauser 3/29f. 15/31-33. 19/8.
- Ödipus Rex 17/18.
- Philoktet 3/29f. 7/27. 17/18.
- Prometheus 17/18.
- Quartett 17/18. 23/88.
- Die Schlacht 17/18.
- Anatomie Titus Fall of Rome 17/18.
- Die Umsiedlerin oder
Das Leben auf dem Lande 7/26.
- Weiberkomödie 7/26.
- Wolokolamsker Chaussee I-V 3/30. 23/101.
- Zement 23/101, 104.

Müller, Herta 22/36.

Müller, Susanne 11/44.

Müller, Werner 11/15.

Müller-Poland, Rudi 5/6.

Müllner, Bruni 14/3. 13. 15/3. 13.

Münkler, Herfried 19/45.

Müntzer, Thomas 9/37.

Musil, Robert 22/8.

Mussolini, Benito 11/43.

Naumann, Gabriela 17/21.

Nebhuth, Ralf 23/54.

Negt, Oskar 3/35. 11/31. 19/10, 49. 108. 23/118.

- Geschichte und Eigensinn 19/49.

Neher, Caspar 19/53. 55. 109.

Neher, Erika 11/43.

Neige, Ulrike 15/3. 25.

Nestroy, Johann 19/49.

Neumann, Martin 15/12.

Nickel, Hans-Wolfgang 3/4. 5/5. 23/5-7. 57-59. 63. 111.

Nielsen, Asta 22/29.

Nietzsche, Friedrich 1/13f. 3/35. 7/7f. 19/52f. 23/24.

Nin, Anais 6/8.

Nöstlinger, Christine 6/16.

Novalis 7/28.

Nutz-Voiges, Roswitha 17/42.

Ofenbauer, Christian 23/101.

Offenbach, Jacques 11/42.

Ogden, Dunbar H. 19/112.

Ohmer, Mary 14/29.

Olivier, José F. A. 23/53.

Oppermann, Heinrich Albert 14/22.

Osten, Maria 19/76.

Ottomeyer, Klaus 17/12.

Ovid 6/21.

- Ars Amandi 6/21.

Paczensky, Susanne von 9/17.

Palitzsch, Peter 19/110.

Pape, Elsmarie 22/62.

Pardo, Enrique 15/24.

Pascal 3/29. 7/26. 23/63.

Pasolini, Pier Paolo 17/18. 23/62.

Paul, Eva 23/45.

Paxton, Steve 17/26.

Paz, Octavio 7/8.

Penka, Rudolf 17/48.

Pestalozzi, Johann Heinrich 23/31.

Petersen, Peter 23/107.

Petsch, Peter 3/31. 7/34. 19/4. 11. 45. 47. 23/78.

Petzoldt, Hilarion 17/13. 15. 35.

Pfannkuch, Wilhelm 19/32.

Pfister, Manfred 22/4. 10.

Pflütze, Hermann 23/6.

Piaget, Jean 15/3. 28f. 19/101f.

Picasso, Pablo 3/6. 17/8. 19/110.

Piepel, Arnold 22/63.

Pikler, Emmi 17/30.

Pinkert, Ute 17/7. 23/57. 59. 75. 98. 100.

Pinochet, Augusto 15/18.

Pisarek, Abraham 15/37.

Piscator, Erwin 9/35. 15/3. 18f. 21. 34. 19/15. 108.

Platon 15/27. 23/24-26. 43.

- Politeia 23/43.

Plessner, Helmuth 7/15.

Poe, Edgar Allan 17/18.

Pollmeier, Monika Anna 17/28. 30.

Popow, Oleg 7/22.

Poppe, Andreas 19/4. 22/1. 14.

Pordas, Viktor E. 22/30. 32.

Porten, Henry 22/29.

Postman, Neil 5/17. 23/19.

Pothast, Ulrich 23/21.

Potter 23/40.

Powell, Colin 11/12.

Prinz, Susanne 23/111.

Propp, Vladimir 19/9.

Pudowkin, Wsewolod 22/31.

Pusch, Frank 23/75. 88.

Quincey, Thomas de 23/7.

- Der Mord als schöne Kunst
betrachtet 23/7.

Quintana, Mario 15/28.

Racine 22/15.

Rame, Franca und Dario Fo 5/12.

- Das Erwachen 5/12.

Ramphele 22/57.

Ramthun, Herta 19/8.

Räuker, Ralf 17/50f.

Rautenberg, Peter 3/7. 16.

Reagan, Ronald 11/10.

Reich, Wilhelm 17/27. 37. 39.

Reiche, Jürgen 1/10.

Reichelt, Fe 17/51.

Reik, Theodor 7/10.

Reinhardt, Max 19/49. 22/29.

Sumurün 22/29.

Reschke, Christian 19/93.

Reusser, K. 23/76.

Reyher, Uwe 19/111.

Rhue, Morton 17/49.

- Die Welle 17/49.

Richard, Jörg 5/17. 9/41.

Ricoeur, Paul 1/14.

Riedel, Manfred 23/28. 78.

Riemer, Christoph 11/44.

Rienäcker, Gerd 11/38. 19/3. 15. 112.

Rigauer, Bero 17/24.

Rilke, Rainer Maria 19/110.

Ritter, Hans-Martin 3/23. 35. 5/3f. 6/5. 7. 9/21f. 42. 11/3. 35.

- 17/36. 19/3f. 16. 22/8. 10.

Ritter, Joachim 7/18.

Rivel, Charlie 7/13.

Robinson, Saul B. 23/119.

Rochlin, Sheldon 15/18.

Rodach, Odilia 22/37.

Rodzianko, Vladimir 6/6.

Robbespierre, Maximilien 19/15.

Röhlike, Gerd 3/19.

Rohrwasser, Michael 19/111.

Roncalli 1/14.

Roosevelt, Franklin D. 11/43.

Rosen, Rita 23/111.

Rosenau, Birte 19/4. 22/1. 11.

Roscher, Wolfgang 6/6.

Rosenfeld, Anatol 19/99.

Rosenstein, Hans-Georg 22/1, 28.
 Rosenthal, Erwin Theodor 19/99.
 Rosshoff, Hartmut 15/33.
 Rossini, Gioacchino 11/40, 19/107.
 -Der Barbier von Sevilla 19/107.
 Rousseau, Jean-Jacques 19/70.
 Rüpzig, Bernd 14/33, 19/3f, 132, 22/51, 59, 61, 23/57, 60,
 114.
 Russell, Charles 11/32.
 Ruster, Barbara 23/42.

Saaage, Richard 19/112.
 Sachs, Hans 19/38.
 Saint-Exupéry, Antoine de 22/40.
 Sade, Marquis de 17/18.
 Salje, Dorothea 3/12, 23/6.
 Salomon, Alice 23/9-13.
 Sandbothe, Mike 11/13.
 Sandhaas, Bernd 23/31.
 Sanua, Yaqub 5/12.
 Sartre, Jean-Paul 3/35, 22/16.
 Sautermeister, Gerd 23/89.
 Schäfer, Max Pierre 22/42.
 -Wenn Frauen töten 22/42.
 Schäfer-Remmele, Uwe 22/52.
 Schakenburg, (...) von 23/25.
 Schebera, Jürgen 6/25, 7/39, 19/15, 113.
 Scheffler, A. E. 23/39.
 Scheller, Ingo 1/11, 6, 3/6, 35, 5/16, 7/34, 15/3f, 19/11,
 22/1, 23/53f, 99, 105.

Scherchen, Hermann 11/7f, 19/110, 23/107.
 Scherer, Klaus R. 23/39.
 Scherrieble, Wolfgang 14/26.
 Schertenleib, Hansjörg 17/48.
 Schiedel, Rainer 3/15.
 Schilinsky, Peter 19/7.
 Schiller, Friedrich 19/112, 22/15, 17, 19, 23/103.
 -Die Braut von Messina 22/16, 19.
 -Don Carlos 23/103.
 -Wallenstein 23/103.
 -Wilhelm Tell 19/111.

Schiller, Therese 7/3, 12.
 Schilling, Diebold 14/29.
 Schkljovskij, Viktor 23/21.
 Schleef, Einar 19/17.
 Schlenstedt, Silvia 22/28.
 Schlewitt, Carena 19/111.
 Schlitt, Michael 23/28.
 Schlottmann, Gisela 1/6.
 Schlüns, Wolfgang 1/14.
 Schmachtenberg, Reinhard 22/10.
 Schmelz, Christoph 19/93.
 Schmidt, Burghart 23/101.
 Schmidt, Ingo 19/11.
 Schmidt, Monika 22/61f.
 Schmitt, Carl 19/68.
 Schnebel, Dieter 6/5.
 Schneider, Harald 19/132.
 Schneider, Inge 14/28.
 Schnell, Axel 1/13, 6/26, 19/3.

Schnell, Ralf 1/1f, 19/3f, 10, 18.
 Schnurre, Wolfdietrich 17/49.
 Schöller, Eckard 17/46.
 Schönberg, Arnold 6/4f, 11/38f, 41, 23/107.
 -Pierrot lunaire 11/39.
 Schoenebeck, Mechthild von 6/14.
 Schopenhauer, Artur 7/7.
 Schormann, Gerhard 9/15.
 Schostakowitsch, Dimitrij 11/38.
 Schöttker, Detlev 23/95.
 Schrader, Bärbel 11/43.
 Schreiber, Ulrich 3/33.
 Schröder, Jürgen 23/103.
 Schubert, Franz 11/39, 19/33.
 Schuhmann, Klaus 19/3, 34.
 Schulten, Gustav 19/30-32.
 Schultz, Heinz 19/6f.
 Schultz, Ingo 23/107.

Schumacher, Ernst 19/5, 47.
 Schumann, Robert 6/11, 22/38.
 -Träumerei 22/38.
 Schumm, Gerhard 15/4, 35.
 Schur, Tüve 9/37.
 Schütte, Astrid 15/12.
 Schütz, Alfred 19/10.
 Schütz, Heinrich 11/40.
 Schütz, Stefan 11/46.
 Schwab, Werner 23/62.
 Schwarzkopf, Norman 11/12.
 Schweighofer, Anton 23/101.
 Schweitzer, Pam 3/15f.
 Schwendter, Rolf 11/8.
 Schwepenhäuser, Hermann 9/37.
 Schwitters, Kurt 11/44.
 Sekles, Bernhard 1/10.
 Seidel, Gerhard 19/9.
 Seipelt, Renate 14/33.
 Seitz, Hanne 23/18.
 Seitz, Robert 19/33.
 Sellars, Peter 19/19.
 Selle, Gert 17/45.
 Sennett, Richard 5/18, 23/30, 34f.

-Verfall und Ende des
 öffentlichen Lebens 5/18.
 Serkin, Rudolf 23/11.
 Shakespeare, William 3/30, 6/11, 7/6, 24, 27, 15/23f, 17/18, 46,
 19/107, 22/15, 33, 23/62, 104.

-Coriolan 15/23.
 -Hamlet 3/33, 19/22, 99, 23/94.
 -Macbeth 15/23.
 -Richard III 15/24.
 -Romeo und Julia 19/22, 103, 22/33.
 -Der Sturm 15/23, 23/62.

Shawky, Ahmes 5/12.
 Shepard, Sam 9/4, 8.
 -Ikarus' Mother 9/4.
 Shull, Ronald K. 6/25, 19/107, 113.
 Siebeck, Wolfram 19/106.
 Simhandl, Peter 5/6f, 19/112.
 Slade, Peter 19/101.
 Sloterdijk, Peter 11/7, 23/20.
 Sokrates 3/29, 23/25, 43.
 Sommer, Frauke 11/15.

Søndergaard, Ingolf 7/22.
 Spinoza 3/35.
 Spira, Steffi 7/39, 11/44.
 Spolin, Viola 19/4, 101f.
 Stahl, Karl Heinz 11/8.
 Stalin, Josef W. 9/37, 19/15, 78.
 Stanislawski, Konstantin 3/3, 5/6, 6/9, 17/34f, 19/101, 103, 112, 22/52,
 64, 23/23, 27f, 33, 42, 53.

Stankewitz, Wilfried 23/23.
 Starobinski, Jean 17/34.
 Steffin, Margarete 3/29, 19/76-78.
 Stege, Fritz 19/33.
 Stehlig-Grabow, Carmen 15/3, 12.
 Stein, Gertrude 23/52.
 Stein, Peter 15/23.
 Steiner, Rudolf 19/7.
 Steinweg, Rainer 1/10f, 3/5f, 30f, 5/9, 6/26, 7/34, 37, 11/29,
 14/33, 15/30, 19/2-5, 17f, 21, 24-28, 40-42,
 45, 64, 68f, 87, 93, 102, 111-114, 23/76, 78, 91,
 94, 96, 99, 101, 105f.

Stelof, Franziska 17/48.
 Stella, Erasmus 14/30.
 Stephan, Rainer 22/33, 40.
 Sternberg, Fritz 3/35.
 Sternsdorff, Anja 5/3, 19.
 Steuermann, Eduard 6/4.
 Sting, Wolfgang 23/29, 60, 62.
 Stoll, Norbert 19/93.
 Stolle, Helga 19/7.
 Stortebeker, Claus 9/32.
 Stosch, Joachim 19/2.
 Strasberg, Lee 17/37, 19/4, 112.
 Strauß, Botho 23/24, 103f.
 -Schulchor 23/103.

Personenregister

- Strauss, Richard 3/33
 Strawinsky, Igor 6/4, 11/38f, 41
 Streisand, Marianne 9/3, 35, 14/3f, 9, 33, 19/112, 23/75
 Strittmatter, Erwin 7/26
 -Katzguben 7/26
 Stroh, Wolfgang Martin 23/54
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 9/35
 Sultan, Grete 23/109
 Szabó, Istvan 3/32f
 Szeiler, Josef 7/37, 9/38-41, 19/21, 76, 79, 23/101
 Szondi, Peter 19/108
 -Theorie des modernen Dramas 19/108
- T**
 Tabori, George 23/89
 -Peepshow 23/89
 Tacitus 9/38f
 -Annalen 9/38
 Tannenbaum, Herbert 22/29, 32
 Tasche, Elke 22/64
 Tatlow, Anthony 19/3f, 23, 29
 Taylor, Charles 19/68, 70
 Taylor, Richard 19/51
 Tegt, Reiner 19/127
 Tempel, Hans Konrad 19/7
 Tepper, Werner 19/32
 Tewes, Susann 3/9
 Tillich, Paul 11/38
 Thiel, Christian 23/76f
 Thieme, Karl (...) 9/40
 Thien, Hans Günter 11/31, 33
 Thirslund, Marna 7/3, 17, 19/108
 Thomas, Angelika 1/7
 Thomas, Claus 6/6
 Thomas, Emma Lewis 23/75, 87
 Thoreau, Henry 22/49f, 60, 62
 Thrun, Jessica 22/61
 Tomaselli, K. 22/58
 Tournier, Michel 23/45
 Tragelehn, B. Klaus 19/9
 Trautmann, Romana Maria 7/3, 16f, 9/3, 23, 17/26-28
 Tretjakow, Sergej 3/29, 19/76f
 Tröder-Reimers, Sybille 22/5f, 10
 Tschalkowsky, Peter 11/38
 Tschchow, Anton 15/23
- U**
 Ufer, Michael 23/42
 Ulbricht, Walter 9/37
 Ullmann, Viktor 23/107, 109f
 Uptmoor, Beate 1/4, 6, 5/9, 9/3, 13, 11/3, 23/6
- V**
 Vahle, Frederick 15/13
 Valentin, Karl 7/23, 11/46, 14/34, 19/108f, 22/32
 Vaßen, Florian 1/1, 10-12, 3/19, 22, 31, 34, 5/9, 6/26, 7/3, 22, 33, 38, 9/41, 11/45, 15/30, 17/15, 19/2-4, 10, 19, 37, 39, 51, 112, 126, 22/59, 23/78, 100f, 103, 105
 Verdi, Giuseppe 11/42
 Villon, Francois 6/5
 Vinnai, Gerhard 23/89
 Virilio, Paul 11/10, 13, 23/20
 -Ästhetik des Verschwindens 11/13
 Vogt, Robin 22/34f
 Vogts, Berti 23/57f
 Vortisch, Jule 22/34
 Vortisch, Stephanie 22/1, 33, 23/6
 Voß, Johannes Heinrich 23/101
- W**
 Wachlochi, Ilgonetti 19/106
 Wader, Hannes 5/9
 Wagner, Richard 1/10, 6/4f, 11/39, 23/43
 -Die Meistersinger von Nürnberg 11/40
 Wagner-Régeny, Rudolf 6/25
 Walden, T. A. 23/69
 Wallbott, Harald G. 23/39
 Wallburg, Barbara 7/39, 9/38
- Walser, Martin 19/52
 Walton, G. 23/69
 Waltz, Sasha 9/10
 Warbasse, Andreas 7/39
 Ward, Winifred 19/101
 Wardetzky, Kristin 9/41, 14/3f, 6, 8, 19/112
 Warschauer, Frank 19/31
 Watson, Dr. 22/5
 Watson, (...) 23/40
 Weber, Alfred 22/30
 Weber, Betty Nancy 1/9
 Weber, Carl 19/3, 19
 Weber, Horst 23/107
 Weber, Max 17/16
 Weber, Ursula 19/7
 Weberr, Anton 11/40
 Wedekind, Frank 1/1, 5/17, 6/4, 17/48, 19/109
 -Frühlings Erwachen 5/17, 17/48
 Wegener, Paul 22/29
 Weigel, Helene 19/7, 38, 78, 98, 106
 Weihs, Angie 22/51
 Weill, Kurt 1/7, 9f, 14, 6/3-6, 12, 14, 22, 25, 11/42f, 19/17, 30-33, 35, 93, 97, 113, 23/53, 55, 92, 107
 -Berliner Requiem 6/4
 -The Common Glory 11/43
 -Johnny Johnson 11/43
 -Lady in the Dark 11/42f
 -Last in the stars 11/43
 -Love Life 11/43
 Weimann, Robert 7/6
 Weintz, Jürgen 23/60
 Weise, Christian 23/32
 Weiss, Peter 1/1, 5/12, 22/7, 16, 59, 23/103f
 -Marat/Sade 5/12, 23/103
 Weis-Wruck, Gertrude 3/21
 Weizsäcker, Carl Friedrich von 3/6, 23/25f, 28
 Welwerth, Manfred 3/26, 5/7, 7/31
 Wellner-Pracelius, Brigitte 17/37
 Welsch, Wolfgang 23/19, 33, 65, 67
 Wende, Frank 19/111
 Werder, Lutz von 7/38, 17/3
 Werfel, Franz 22/16
 Werner, Ernst 19/6
 Werner, Hans-Georg 22/23
 Werner, Hendrik 7/3, 8, 25
 Wieler, Joachim 23/5, 9
 Wigotski, Lew S. 19/101
 Wilde, Oscar 19/26, 23/8
 -Das Bildnis des Dorian Gray 23/7f
 Willerding, Rita 17/51
 Wilson, Robert 19/112, 23/24, 43, 88
 Windeler, Arnold 6/26, 11/30, 19/49
 Winnecker, Susanne 19/4, 71
 Wirth, Andrzej 23/75, 87f
 Witte, Wolfgang 23/47
 Wittfogel, Karl-August 11/8
 Wittkowski, B. 11/32
 Wolf, Christa und Gerhard 11/46
 Wolf, Friedrich 9/37, 23/104
 -Bürgermeister Anna 9/37
 Wolke, Manfred 23/64
 Wolpe, Stefan 23/107
 Wrentschur, Michael 23/75, 80
 Wyneken, Gustav 5/17
- Z**
 Zadek, Peter 19/17, 97
 Zagrosek, Lothar 23/107
 Zang, Gert 14/19
 Zapke, Dorothee 15/3, 23
 Zeitlinger, Erika Karoline 17/11
 Ziehe, Thomas 23/68
 Zillmer, Heiner 5/3, 10, 12
 Zimmer, Hans 5/14f
 Zimmermann, Hans Dieter 19/4, 52, 111
 Zimmer-Schürigs, M. 17/25
 Zöllner, J. 23/28
 Zulechner, Felix 15/3, 17/9, 50
 Zuolin, Wang 19/103

Age Exchange Theatre, London 3/15f.
 -All Our Christmases 3/15.
 -My First Job 3/15.
 -A Place To Stay 3/15.
 -Can We Afford The Doctor 3/15.
 Akademie Remscheid 3/14, 27, 22/52.
 Alchemical Theatre 15/3, 18, 21.
 Alice-Salomon-Fachhochschule für Sozialarbeit
 und Sozialpädagogik Berlin 9/3, 26, 11/11, 14/34f, 15/35, 39,
 17/5, 19/93, 22/48, 23/5f, 111.
 Arbeitsgemeinschaft Spiel der ev. Kirche 3/14, 27.
 Arbeitsstelle Theaterpädagogik - Seminar für
 dt. Literatur und Sprache / Uni Hannover 5/14.
 Atelier 102 15/24.

Berliner Ensemble 3/30, 6/25, 7/31, 19/4, 9, 16,
 97f, 100, 109.
 Berliner Volksbühne 19/17.
 Bertolt-Brecht-Archiv 19/7-9, 31, 23/96.
 Bundesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater 3/4, 17/46, 23/6, 111, 115.
 Bundesverband Spiel Theater Animation 3/4.
 Bundesverband Theaterpädagogik 17/44f, 19/4f, 127f, 131,
 23/111f.
 Brecht-Zentrum 7/39, 9/38f, 11/44, 19/7, 76.

Chawwerusch 3/9-11, 6/22-24, 14/3, 25, 29.
 Comédie Francaise 15/23.

Deutsches Schauspielhaus Hamburg 3/30
 Deutsch-französisches Jugendwerk 3/12.
 Drama Action Centre Sydney 7/32.
 Drama Dep. des Rupert Stanley College Belfast 9/26.

Eimsbütteler Welttheater 3/7-9, 16.
 „Einmalige Theatergruppe“ 6/6
 Europäische Brecht-Gesellschaft 11/44.

Fachhochschule Erfurt 23/111.
 Fachhochschule Neubrandenburg 23/14, 111.
 Fachhochschule Wiesbaden 23/111.
 Folkwang-Schule Essen 23/107.
 Forschungsprojekt „Gewalt in der Stadt“ 19/12, 87.
 Forschungsprojekt „Jugend und Gewalt“ 6/26, 19/10, 12.
 Forum für Kreativität und Kommunikation 15/12.
 Die Fratellinis 7/13, 27.

Gesellschaft für Theaterpädagogik 3/7f, 16, 27, 6/3, 7/39, 9/3, 11/3,
 14/4f, 9, 22, 35, 17/3, 25, 44f,
 50, 19/3, 5, 22/2, 11.
 Gewerkschaftsbewegung Südafrikas 22/55-57.
 -The Dunlop play 22/57.
 -Ulanga Lizophumela Abasebensi 22/55, 57.
 -Dikhitsheneg 22/57.
 Greater London Council (GLC) 3/16.
 Grips-Theater Berlin 5/17.
 Gruppe SpectACTulum 22/63.

Hamburger Volksbühne 3/27.
 Hessisch-thüringische Theaterwerkstatt 9/42, 17/46.
 Hochschule der Künste Berlin 3/14, 6/6, 9/31, 17/7, 19/16,
 23/5f, 44f.
 Hochschule für Schauspielkunst
 Ernst Busch (Berlin) 17/36.
 Humboldt Universität zu Berlin 9/35, 14/4f.

Institut for Theatre Research Paris 17/34.
 Institut für Musikpädagogik / Universität Münster 6/15.
 Institut für Spiel und Theater 3/4.
 Institut für Theaterwissenschaft / Universität Wien 7/37.
 International Brecht Society 7/39, 11/44.
 Internationale Kulturfabrik Kampnagel 14/33.

Junction Avenue Company 22/57.
 -Security 22/57.

Kinderforum Spiel und Theater 3/4.

LaMamaTheatre 23/27.
 Landesarbeitsgemeinschaft Spiel und Theater
 Berlin 3/4, 14, 23/6, 50, 111.
 Landesjugendring Berlin (West) 3/12.
 Lehrstückarchiv Hannover 6/26, 19/2.
 Lehrstückkollektiv Münster 6/26.

Marburger Theaterwerkstatt 22/33.
 Market Theatre (Johannesburg) 22/53.
 Mimika Theresia (Köln) 3/19.
 MOKS-Theater Bremen 9/42.
 Muth (Mobiles Unterhaltungs-Theater) 14/3, 33-35.

Pädagogische Hochschule Berlin 3/4, 19/16.
 Pädagogische Hochschule Zwickau 19/38.
 Projekt „Unter Wasser fliegen“ (Wuppertal) 22/52.

Salzburger Kinder- und Jugendtheater 3/6.
 Schillertheater Berlin 23/51.
 Schnawwl-Theater Mannheim 17/47f, 22/33.
 Space Theatre (Cape Town) 22/54.
 Die Spätzünder (Berlin) 3/19.
 Spiel- und Theaterwerkstatt Frankfurt 3/9.
 Sozialpädagogische Fortbildungsstätte
 „Haus am Rupenhorn“ 17/43.
 Städtische Bühnen Münster 9/9f.

Teatro Bairro Alto Lissabon 15/3, 31.
 Thalia Theater Hamburg 17/47, 49.
 Theater Angelus Novus 7/37, 23/101-103.
 Theater der Erfahrungen (Berlin) 3/18f.
 Theater am Nollendorfplatz 15/34.
 Theater Nordhausen 17/49.
 Theater Ruchu 22/52.
 Theater am Turm 15/23.
 Theater der Versammlung (Bremen) 23/88-90.
 Theater im Zentrum Stuttgart 17/49.
 Theatergruppe Fura del Baus 23/18.
 Theatergruppe Masrah Mutagawill (Ägypten) 5/12.
 Theatergruppe Stimme und Bewegung 6/6.
 Theatergruppe Wederzijds 9/41.
 Theater- und Kabarettgruppe Spottleid 3/9-11.
 Theaterpädagogischer Modellversuch im
 Bildungszentrum Mühlenberg 5/14.
 Theaterpädagogisches Forschungsprojekt
 „Jugend und Gewalt“ 3/5.
 Theaterpädagogisches Zentrum Berlin 23/112.
 Theaterpädagogisches Zentrum Erfurt 23/112.
 Theaterpädagogisches Zentrum Köln 22/52, 23/112.
 Theaterpädagogisches Zentrum Lingen 9/13f, 14/13, 15/13, 22/59.
 Theaterpädagogisches Zentrum
 Mühlenberg -Hannover 23/112.
 Theaterpädagogisches Zentrum Stuttgart 23/112.
 Théâtre Alfred Jarry 6/8.
 Théâtre Bouffe du Nord 15/23.
 Théâtre Chaillot 15/23.
 Théâtre du Corbeau blanc 15/24.
 Théâtre l'Odeon 15/23.
 Théâtre de l'Opprime 15/24.
 Théâtre du Soleil 15/23f, 23/21.

Ubuntu 22/58.
 UFA 22/31.
 United Artists 22/54.
 -King Kong 22/54.
 Universität Bremen 23/88, 90.
 Universität Hamburg 23/111.
 Universität Marburg 22/33.
 Universität Oldenburg 23/53.
 Universität Sao Paulo 15/27.

Wits Black Box Theatre 22/54.
 Workshop 71 22/55.
 -Survival 22/55.
 Württembergische Landesbühne Esslingen 17/49.

entfalten ihre Faszination, begleitet vom hektischen Fingern an den »joy-sticks«. Zu Hause vor dem Fernsehapparat oder auch am Homecomputer findet dieses Spiel seine unselbige Fortsetzung. Die nicht minder begierig vor dem Schirm hockenden Computer-Freaks lösen sich kaum weniger aus dem Bann dieser Spiele, bei denen die joy-sticks bloß von der »Return«-Taste abgelöst werden. Daneben feiern Lotto- und andere Glücksspieleinrichtungen galoppierende Zuwachsraten. In nicht wenigen Städten kann man sein Geld beim Roulette sogar in mehreren florierenden Casinos loswerden. Aber wechseln wir die Szene.

3. *Szene*: Nicht nur Spiel ist gefragt – Theater ist angesagt. Raffend bedienen sich die Animateure des »Robinson-Clubs« unserer Freizeitwünsche und organisieren diese professionell und kommerziell, aber zugegebenermaßen auch kreativ. Hinzu kommt ein sich fast ins Monströse aufblähender und epidemicartig um sich greifender Spiel- und Theaterboom: freie Theatergruppen sprießen wie Pilze aus dem Boden, Studiengänge und Fortbildungen für Spiel- und Theaterpädagogik nisten sich allerorten ein. Die Workshop-Flut überschwemmt die Möglichkeiten, auch nur Bruchteile davon produktiv zu nutzen. Theatergruppen, Kleinstbühnen, Spielwerkstätten entstehen, als verbürgten sie Kreativität schlechthin. Da werden ganz neue Erfahrungen versprochen: weg von der reinen Kopfarbeit, hin zu Phantasie, Kreativität, Lebendigkeit, Spaß und Spiel. Ungewohnte Ausdrucks- und Erlebnisformen wecken die Hoffnung eines freieren Umgangs mit sich und den anderen. Die wenig versteckte Parole lautet: »Weg vom ‚grauen‘ Alltag!« Was »Theater« hier leisten soll, läßt sich überspitzt so formulieren: »Mach mit mir Theater, damit es mir besser geht!« Der Alltag verdinglicht sich durch seine Therapeutisierung. Aber wechseln wir nochmals die Szene.

4. *Szene*: Ein anderes »Theater« finden wir in der Diskothek, auf Festen oder bei der Mode. Im flackernden Lichterspiel der farbenprächtig glühenden Strahler bewegen sich schemenhaft Gestalten unter den metallisch wirkenden Lichteffekten von Stroboskopen. Neben dem Geglitzer der Diskokugel oder dem durchschneidenden Lichtfächer des grünen Laserstrahls mit der stak-

katoartig wirkenden oder dumpf weichen, manchmal auch grellen, aber immer bis zur Schmerzgrenze aufgedrehten Musik genießt ‚homo ludens‘ im matt erleuchteten ‚Bühnenraum‘ der Diskothek das inszenierte Musiktheater. In dessen Rampenlicht ist er der Akteur: oft stumm, manchmal tanzend oder auch bloß zuschauend. Ob in der Schule, in der Disco, vor dem Flipperautomaten, im Theater, in Workshops, im Alltag oder Beruf, immer setzen wir uns mal farbenfroh, mal dezent, mal extravagant, mal bieder mit Hilfe von Kleidungsstücken, Hemden, Blusen, Schals, Gürteln, Ansteckern, Ohrringen usw., also mit Hilfe von Kostümen, Requisiten, Schminke, Düften in Szene. Das verwirrende Spiel der Mode ist auch ein Theater-Spiel, das wir mal weniger, mal mehr, mal lustvoller, mal gelangweilter, mal zwanghafter, mal lockerer – aber immer inszenieren. Wechseln wir ein letztes Mal die Szene.

5. *Szene*: Gegenwärtig droht das Spiel zu versinken. Es droht zu versinken in einer berechnenden Hochrüstung von Lernprozessen, in denen die jeweiligen ‚Macher‘ zwar spielerische Lernformen einsetzen, dabei aber nur auf den Erfolg starren (Parole: »Output« ist »in«); zu versinken droht es auch im Sumpf einer Hochrüstung von euphorisch aufgeladenen Spielsituationen, in denen schon ein lernendes Denken sich dem Verdacht aussetzt, den Verstand bloß noch als Störgröße zu akzeptieren (»Bauch« statt »Kopf«).

2. Spielen als Lebenswelt-Inszenierung

Fünf Szenen – fünf Stücke ? Ja und Nein. »Ja«, weil es fünf ganz unterschiedliche Spiel-Arten sind, Spiele aus verschiedenen Lebenswelten, mit jeweils anders gestalteten Formen und Inhalten. Mit keiner der vorgeführten Spiel-Formen mag man sich in der Form identifizieren, mit manchen sicherlich nur sehr schwer. Mit einigen mag man liebäugeln oder gar erschrocken seine eigene Faszination bemerken.

Hat in der ersten Szene Spielen eher die Funktion eines Ersatzes für Selbstgestaltungsmöglichkeiten des Alltags, so führt uns die zweite Szene den Spiel-Rausch vor der Zaubermaschine oder das naive und ver-

Theatralität im Alltag

gebliche Warten auf den Goldregen der Glücksgöttin vor. Zeigt uns die dritte Szene ein ideologisch überhöhtes Spiel, bei dem die enttäuschten Erwartungen sicherlich nicht lange auf sich warten lassen, führt uns die vierte Szene in eine harmlose, aber oft kommunikationsarme oder zum small-talk verkümmerte Scheinwelt, bei der die allzu kurze Verzauberung sich mit einem meist nur reaktiven Mode-Spiel paart und den Alltag umso flüchtenswerter erscheinen läßt. In der fünften Szene findet eher ein „Theater“ wildgewordener Pädagogen als ein Spiel statt.

So übertrieben die Szenerien in ihrer Realität auch vorgeführt wurden: könnten wir sie nicht, trotz ihrer Spiel-Defizite, gegen den Strich lesen, und könnten wir nicht in ihnen bewahrenswerte Spielformen finden? Könnten wir nicht aus solchen deformierten Spielen fruchtbare Spielformen herauskristallisieren? Vielleicht gelingt es uns, gleichzeitig basale Spiel-Formen in den oben skizzierten Szenarien zu erkennen, die mit unserer alltäglichen Lebenswelt zu verbinden sind.

Also nochmals unsere Frage: Fünf Szenen – fünf Stücke? »Nein«. In allen Szenarien äußern sich Bedürfnisse, die, abgekehrt von der Welt der bloßen Zweckrationalität, der Welt der kruden Tatsachen, statt dessen Phantasiewelten, inszenierte Überraschungen, Verzauberungen zum Inhalt haben. Diese Bedürfnisse gehören nicht einem rein zweckgerichteten Weltverständnis an, sondern versuchen, ästhetische, genußvolle, überschüssige Elemente als gleichwertige Bestandteile der Lebensweltgestaltung zu begreifen: diese Bedürfnisse gehören mit zu jener Welt, zu jener Form der Lebensgestaltung, die wir mit der Vokabel »Spiel« belegen.

Die Spielwelt der Sport- und Brettspiele, die Welt der technischen, aber der Phantasiewelt zugekehrten Apparate oder die Traumwelt vom großen Reichtum und die Welt der Selbstdarstellungen aus Theater, Disco und Mode kehren der reinen Alltagswelt den Rücken, lassen sich auf Inszenierungen einer anders gearteten Realität ein, ohne – von einigen Ausnahmen abgesehen – die Welt des Alltags, der ‚Realität‘ zu verlassen. Die Phantasiewelt, also eine vorgestellte, eine die es nur in unseren Köpfen, in unserem Erleben gibt, ist auch eine *Realität*, die,

oft gebeutelt, meist ein Schattendasein im Alltag unserer technisch verwalteten Welt spielen darf. Dabei handelt es sich – und das muß man sich sehr klar vor Augen halten – um keine Form der Irrationalität (auch die gibt es hierbei), sondern um eine andere Form der Lebensgestaltung. Bei allen Szenarien finden wir eine Abkehr von bloßen Zweck-Mittel-Fragestellungen, eine Abkehr von einer verkürzten Rationalität, eine Abkehr, die die Gefühls- und Phantasiewelt nicht länger ausklammern will. Die oben skizzierten Spiel-Formen sind sicherlich kein Vorbild eines solchen Anspruchs. Aber trotz ihrer verquerten Form, trotz ihres naiven oder manchmal bloß lächerlichen Charakters, stecken in allen Akten Ahnungen, Strukturen dieser Gegenwelt. Diese andere Form der Welt- und Lebensgestaltung bedarf einer Instanz, die die skizzierten Dimensionen zwanglos und kreativ zusammenbringt. Das Spiel könnte zu einer solchen Instanz werden. Dazu müßte es gelingen, Strukturen des Spiels zu identifizieren, die in allen fünf Szenen zum Ausdruck kommen. Gleichzeitig wären jedoch die verdinglichten Formen der Spielinszenierung zu vermeiden.

Nehmen wir also eine analytische Lupe zur Hand, die wir über dem Spiel fokussieren, um diese Gedanken besser in den Griff zu bekommen. In allen vorgestellten Szenen vermischen sich wenigstens drei Spiel-Strukturen als Aspekte des Spielens.²

3. Spielstrukturen

3. 1. Erprobung

Das Spielen des Kindes mag uns als Modell dienen.³ Kinder spielen mit Gegenständen (zum Beispiel Bauklötzchen) und mit Personen (Familie spielen), ohne vorher Regeln festzulegen. Die Regeln entwickeln sich teilweise erst im Spiel, teilweise sind sie durch ein vorhergegangenes Spiel festgelegt, teilweise gibt es keine, oder es werden permanent neue Regeln erfunden. Gleichzeitig paßt sich das Kind der Umwelt an, fügt sich spielend darin ein. Es lernt die Regeln elementarer Physik bei der Handhabung von Gegenständen und die von Rollen im Familienspiel. In dieser Spielrealität werden dauernd neue und alte Spielelemente probierend miteinander gekoppelt, erprobt, verändert, beibehalten, auf den Kopf gestellt

usw. Das Kind handelt probend und lernt dabei ‚en passant‘ als »Learning by doing«. Das Spiel stellt bei den Tieren eine Vorbereitung zum Leben dar und nimmt je weniger Instinkt- und bloße Reiz-Reaktionsmechanismen das Verhalten bestimmen, mit der Zunahme der Höherentwicklung gleichfalls zu.⁴ Das Spielen befriedigt die natürliche Neugier der Kinder und dient der Erkundung und dem Verstehen ihrer Lebenswelt. Im praktischen Vollzug des spielerischen Handelns entwickeln sich entscheidende Fähigkeiten und Erkenntnisse, Bewegungsmuster werden erlernt und Erlebnisse verarbeitet. Spielen wird zum erlebenden Erproben der Lebenswelt. Entsprechend aktivieren und verändern sich in Bewegungs- oder Brettspielen, Denk- oder Theaterspielen, im animierten Mode- und Freizeitverhalten probierend Möglichkeiten einer »Spiellandschaft«, die eine vorweggenommene reale sein könnte. Dies geschieht »en passant«, weil hier Prozesse initiiert, bewirkt, aber nicht direkt thematisiert werden. Wir lernen und gestalten gleichsam ohne es zu wissen – eben spielend. Im Spiel, im ‚als-ob‘ des Handelns (das doch ein tatsächliches ist), bewältigen Kinder, Jugendliche und Erwachsene ‚spielend‘ Realitäten. Aber erhebt hier nicht unsere Erfahrung massiven Einspruch, die Realität könne doch nicht spielend bewältigt werden? Natürlich müßten dazu die Regeln in den fünf Szenen aufgeweicht, der Kreativität mehr Raum gelassen werden, das Spiel als Spiel stärkeren Einlaß finden.

3. 2. Gestaltung

Bei Festen, in der Mode, bei kulturellen Veranstaltungen, bei Freizeitaktivitäten, im witzigen oder ironischen Umgang miteinander erfinden wir Spielformen, die jenseits einer bloßen Bewältigung von Alltagsproblemen die Lebenswelt ästhetisch gestalten.⁵ Es sind Formen des Spiels, die gleichsam überschüssige, überflüssige und lustvolle Formen der Lebensgestaltung betreffen und in unsere Alltagswelt eingelassen sind. Sie versehen diese mit jenem notwendigen Ornament, das es erlaubt, aus den rein zweckgerichteten Tätigkeiten auszubrechen, diese zu verfremden, zu verändern und gestalterisch mit ihnen umzugehen. Sie machen aus der kruden Lebensbewältigung wenigstens rudimentäre Formen des Lebens-Spiels.

3. 3. Regel

Ob wir an »Mensch-ärgere-Dich-nicht«, Würfel-, Theater- oder Selbsterfahrungs-spiele denken, immer sind es Spiele, die auf bestimmten Regeln⁶ aufbauen, als Spiel gekennzeichnet sind und von allen Beteiligten auch so verstanden werden, ob zu reiner Unterhaltung verwendet oder als Lern- und Ausdrucksspiele eingesetzt.⁷ Die Regeln dieser Spiele sind zwar auch veränderbar, aber zunächst einmal – von wem auch immer – festgelegt und dienen als rituelles Gerüst, die Spielhandlungen vollziehen zu müssen oder zu dürfen.

4. Jegliches Spielen ist szenisches Spielen

Fänden wir in allen vorher skizzierten fünf Szenen auch nur Spuren dieser drei Spiel-Formen, so ginge es darum, genau diese festzuhalten, ja diese Momente in zukünftigen Lebensszenen zu verstärken und zu intensivieren. Die Spieler der ersten und zweiten Szene (Freizeitboom und Spielautomaten) sind sich zwar ihres Spielens bewußt, betreiben dies aber zwanghaft, ja fast manisch, so daß sich eine »ungezwungene Subjektivität« nicht herstellen läßt. Der zwanghafte Charakter läßt bewußtes Spielen wieder in bloßes Reagieren zurückfallen, Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung werden unmöglich. Die Akteure der dritten bis fünften Szenerie spielen nicht bewußt. Sie müßten erst dazu verführt werden, dies mit Bewußtsein zu tun. Die Selbstinszenierung dürfte weniger instrumentell sein und



Theatralität im Alltag

müßte mehr selbstverwirklichend gestaltet werden (Szenerie Theater und Animation). Die Präsentationen der vierten Szenerie (Disco und Feste) inszenieren sich so austauschbar, daß die Form dieser Subjektivität sich zur sozialen Formschablone verding-



licht und die zusätzliche Verdinglichung von Spielprozessen durch ihre Instrumentalisierung läßt die Spielidee zur bloßen Zweckrationalität schrumpfen. In der fünften Szenerie (Lernspiele) kann die Selbsttäuschung über das Spiel zwar heimlich Motivation einträufeln, aber die positiven Wirkungen spielerischen Umgangs hinterrücks wieder unterlaufen.

Versuchen wir jetzt die Gemeinsamkeiten der Spiel-Formen, der drei Grundformen spielerischen Verhaltens herauszudestillieren. Jede der genannten Spielformen setzt sich mit der Realität, mit Wünschen, Phantasien, Erlebnissen in unterschiedlicher Weise auseinander. Sie stellen expressive Modelle von Realität dar und bringen Realitätsdeutungen und Lebensentwürfe zum Ausdruck. Die Spielformen inszenieren ein Stück vorgestellte Lebenswelt, sei diese in der phantasierten

Form gewünscht oder gefürchtet. Die Inszenierungen beziehen sich auf die unterschiedlich erlebte und erfahrene Lebenswelt. Wünsche, Phantasien, Lebenserfahrungen finden hier nicht bloß ihre sprachliche Form, ihren emotionalen Ausdruck und ihre motorische Gebärde, sondern diese werden in einer ganzheitlichen Zusammengehörig-

keit leibhaftig inszeniert. Die oben skizzierten Spieldefizite in den fünf Szenarien werden zwar durch die ganzheitlich leibhaftige Inszenierung nicht beseitigt, fügen aber zusammen, was Fragmentierungen der Lebenswelt zerrissen haben und sind insofern schon Vorstufen einer umfassender erlebten Subjektivität, die sich allerdings von den erlebten Verdinglichungen und Vereinsseitigungen der Spielszenarien befreien müßte. Das im Sandkasten spielende Kind erfreut sich nicht nur der gebauten Formen, sondern inszeniert hier eine kleine Spielwelt im Kopf, die für das Kind eine Einheit mit der im Sandkasten bildet.⁸ Die Spielwelt des Sandkastens bildet ein Szenario, das eine Entsprechung mit einer vorgestellten Spielwelt findet. Beide sind zwar nicht kongruent, aber sie verweisen aufeinander und bilden insofern eine Einheit. Mode, Feste usw. inszenieren eine ästhetisch gestaltete Alltagswelt, eine unterhaltsame, zeitlich begrenzte, aber vom Alltag entfernte Wirklichkeit, mit den ihr eigenen Spielregeln. Beim »Mensch-Ärgere-Dich-nicht«-Spiel werden Vorgänge des Einander-Jagens, Einander-Fangens, Sich-Versteckens und des Sich-Messens mit anderen in Szene gesetzt. »Monopoly« inszeniert eine auf absoluten Gewinn ausgehende Konkurrenzsituation in einer Spielstadt. Schließlich inszenieren die Theaterspiele direkt oder indirekt Figuren und Probleme aus unserer Umwelt, aus Vergangenheit, Zukunft, aus Bereichen der Phantasie, die hier zur Diskussion gestellt werden oder zur Verarbeitung auffordern.

Immer sind es Szenen, um die das Spiel sich dreht, immer wird etwas vorgestellt, in Bilder übersetzt, direkt oder indirekt in Szene gesetzt, inszeniert, mal stärker bestimmten Regeln unterworfen, mal weniger. Insofern läßt sich *jegliches Spielen als szenisches Spielen* begreifen. Spielen ist damit eine Inszenierung als formende, als ästhetische Gestaltung in vorgestellten oder tatsächlich sich abspielenden Szenen.

Natürlich heißt das nicht, daß sich die einzelnen Spiel-Formen nicht unterscheiden. Sicherlich ist die Nähe zum Szenischen bei den darstellenden Spielen am größten und bei den Unterhaltungsspielen im Regelfall am weitesten entfernt. Die einzelnen Szenarien werden eher abstrakt oder eher konkret präsentiert, aber immer – zumindest in der

Phantasie – mit evoziert. Unter dem Aspekt »Erprobung« werden intersubjektive Prozesse der Einübung sozialer Verhaltensweisen in Szene gesetzt, unter dem Aspekt »Gestaltung« Präsentationen von Subjektivität persönlicher Selbstdarstellungen geformt und unter dem Aspekt »Regel« die Möglichkeiten instrumenteller Verfügung probierend dargestellt.



4. 1 Spiel als Szene

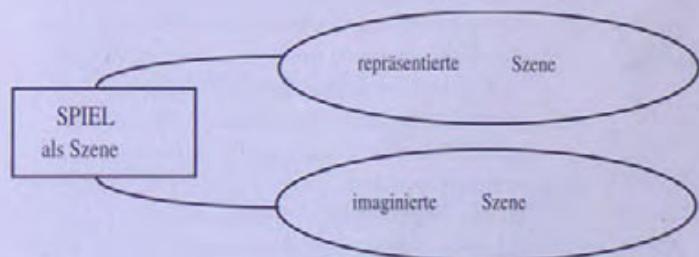
Jedes Spiel,⁹ ob es sich um ein normales Brettspiel oder ein darstellendes Spiel handelt, bildet einen Realitätsbereich ab, inszeniert diesen in spielerischer Form, so verfremdet, so reduziert, so anders dort die Regeln auch sein mögen.

Immer bezieht sich das Spiel auf unsere Realität und auf unsere Wünsche und Phantasien gleichermaßen, vermischt sich mit beiden, ist manchmal stärker mit Realitätselementen durchtränkt oder eher phantastisch aufgebaut. Insofern wird eben nicht bloß Realität, sondern es werden ebenso die nicht sichtbare eigene Welt und unsere persönlichsten Erlebnisse thematisiert. Insofern läßt sich das Spiel weder unter »Schein« noch unter »Realität«, weder unter »Ernst« noch unter »Spaß«, weder unter »Zweckfreiheit« noch unter »Lernen«, weder unter »frei« noch unter »Regel« eindeutig verbuchen. Im Spiel verschränken sich diese Momente zu einem in die eine oder andere Richtung verschobenen und bunt schillernden Gebilde.¹⁰ Und immer weist das Spiel über die momentane Gegenwart hinaus. Im Spiel können wir das tun, was wir noch nicht können oder (noch) nicht dürfen. Spielen erfaßt Zukunft perspektivisch. Diese wird inszeniert, verwandelt, auch in utopische oder bloß phantastische Richtungen¹¹. Im Spiel steckt jene eigentümliche Mischung aus Wirklichkeitsnähe, konkreter Utopie und sinnfreiem, aber sinnlichem Tun.

Allen Szenen liegen verwandte Strukturen zugrunde, die nur unterschiedlich inszeniert werden: Entfaltung der Persönlichkeit, Verbindung von Gefühls- mit Verstandesprozessen, Spaß, Lebendigkeit, Kreativität, szenische Gestaltung und Interpretation von Wirklichkeit und Phantasie – obgleich ihre ‚Dramaturgisierung‘ in vielen Fällen noch zu wünschen übrig läßt. Die *Szene* wird zum

Schlüsselbegriff beim Spiel: die vom Spiel repräsentierte *Szene* (beim Ball-, Brett- oder Theaterspiel) und die vom Spiel imaginierte *Szene* (in unseren Köpfen). Die Spielwelt ist eine, die in Szenen stattfindet. Die repräsentierte *Szene* verweist auf die imaginierte, ist aber nicht deren

Abbild. Wir denken und handeln in Szenen und das Spiel hat den szenischen Charakter sui generis.



Erst der Erwachsene entfernt sich scheinbar mehr vom Spiel, obwohl wir doch spielen, wo wir nur können: sei es bei Unterhaltungen, in der Freizeit oder in der privaten Spiel- und Sprachwelt von Verliebten, im ironisierenden Gespräch am Arbeitsplatz, im sich aufblühenden ‚Jägerlatein‘ des Stammtischs usw. Der Erwachsene setzt also das Spiel des Kindes fort, wenn auch in einer anderen Weise, wobei wir alle drei Spielformen wiederfinden: Erprobungs-, Gestaltungs- und Regelspiele.

4. 2 Spiel und Symbol

Die leibhaftige Inszenierung des Spiels ist eine symbolische,¹² die durch Spielsteine jeglicher Art oder durch die Spieler selbst repräsentiert werden. So werden Angebote der Identifikation und Auseinandersetzung geschaffen, die in der jeweiligen Spiel-Konstellation symbolisch festgehalten sind. In der symbolischen Repräsentation werden Realitätsausschnitte und Phantasien in ihrer szenischen Bedeutung festgehalten und so

Theatralität im Alltag

modellhaft Ausschnitte sozialer Handlungsmuster und personaler Erlebnisfiguren dargestellt. In der Inszenierung verschmelzen leibhaftige mit symbolischen Interaktionsfiguren, die sowohl den intersubjektiven Handlungsbereich als auch den subjektiven Erlebnisbereich szenisch repräsentieren. In dieser eigentümlichen Zwischenschicht zwischen intersubjektiver Alltagswelt und subjektiver Erfahrungswelt einerseits und zwischen beobachtbarer Handlungssituation und erlebten Wünschen und Phantasien andererseits vermittelt das Spiel die Inszenierung unserer Lebensentwürfe in ästhetischer und szenischer Form.

Die symbolische Präsentation erlaubt Identifizierung und Distanzierung, die figürliche Repräsentation eine ganzheitliche Darstellung. So vereinigen sich Körper- mit Handlungsfiguren, Erlebnisanteile mit Prozessen des Denkens. Sie werden eins. Im konkreten Spielvollzug bilden sich Interaktionsfiguren, die nicht nur sprachlich ausagiert, sondern sinnlich erlebend gestaltet werden. „Figuren“ können dabei als wiederkehrende Interaktionsmuster verstanden werden, die sowohl leibhaftig als auch symbolisch repräsentiert werden. Unter dem Aspekt »Erprobung« zeigen sich Interaktionsfiguren, die Muster von Interaktionen enthalten und so Erprobungsmodelle darstellen. Unter dem Aspekt »Gestaltung« zeigen sich Interaktionsfiguren, die unterschiedliche Möglichkeiten der Präsentation von Subjektivität enthalten und über ästhetische Formbildungen alternative Subjektivitätsentwürfe darstellen. Unter dem Aspekt »Regel« lassen sich Handlungsspielräume von Interaktionsfiguren ausloten und Verfügungspotentiale unter instrumentellen Gesichtspunkten im Spiel in Szene setzen. Die symbolische und figürliche Präsentation ist damit eine sinnlich-präsentative Inszenierung in Interaktionsfiguren einer vorgestellten oder tatsächlichen Lebenswelt als deren erlebende Gestaltung. Der Realitätsbereich, auf den sich das Spiel bezieht, der Realitätsbereich des Spiels selbst und die dazu evozierte Phantasiewelt dieser gesamten Spiellandschaft amalgamieren Realität und Phantasie, ohne die erstere ganz aufzugeben und ohne die letztere je auszuschalten.

4. 3 Spiel und erlebendes Gestalten der Lebenswelt

Das Spiel inszeniert also diejenigen Prozesse ganzheitlich, die den Erlebnisqualitäten der alltäglich gestalteten Lebenswelt einschließlich ihrer Perspektiven, Hoffnungen und Ängste sehr nahe kommen. Es ist ein erlebendes Gestalten mit ästhetischen Formen in dieser vermittelnden Spielrealität als einer zusätzlichen Realität. Die Spielrealität schafft darüber hinaus jenen notwendigen und produktiven Überschuss an nicht-rationaler, rein subjektiv eingefärbter Lust an Lebensgestaltung. Die überschüssigen und überflüssigen Momente der Lebensgestaltung werden im Spiel produktiv und handlungsorientiert zur Geltung gebracht, da sie sich in mehr oder weniger konkreten, aber immer in figürlich präsentierten Szenen abspielen. Spielen wird damit zum ganzheitlichen und erlebenden Gestalten der Lebenswelt als ein In-Szene setzen dieser. Dabei verknüpfen sich die Prozesse der Aneignung der Lebenswelt mit denen der Selbstdarstellung in ihr. Über diesen Aspekt hinaus fließen in den Lern- und Gestaltungsprozess der Spielsituation immer die überflüssigen Momente der reinen Lust am Spiel mit ein, vermischen sich mit Momenten der Selbstdarstellung und der schöpferischen Phantasie. Utopische, gegenwärtige, reale und phantastische Perspektiven verzahnen sich und rücken in konkrete Zusammenhänge, in Zusammenhänge spielerischer Inszenierung und probierender Verwirklichung – auch wenn die Dramaturgisierung im Spiel verdinglichende Verformungen hinterläßt, wie wir sie in den vorgestellten fünf Spielszenarien finden. Verallgemeinert ausgedrückt: Spielen ist eine ästhetische Inszenierung der Lebenswelt.

4. 4 Spiel und Subjektivität

Aber nicht nur Aneignung und Darstellung der Lebenswelt treffen in der ästhetischen Lebensweltinszenierung zusammen. Indem die lebensweltliche Aneignung spielerisch erfolgt, können die Entwürfe von Subjektivität in ästhetischen Formen einen figürlichen Zugang zur Lebenswelt finden. Das Spiel wird damit zur lebensweltlichen Inszenierung von Subjektivitätsentwürfen. Das Spiel schafft hierfür überhaupt erst die Voraussetzungen. Gegenüber dem Bewältigungsdruck von Lebenssituationen entlastet

uns das Spiel genau von diesem Druck, denn es ist ja auch Spiel. Wir wissen um den Spielcharakter und setzen uns doch indirekt mit unserer Lebenswelt auseinander. Da es ein Spiel ist, können wir Situationen, Problemstellungen zwangloser und distanzierter angehen, sind nicht mehr so sehr befangen, nicht mehr so sehr in die Situationen verstrickt, die uns in der Lebenswelt auch bedrücken. Wir fühlen uns freier und lösen uns doch nicht von der Lebenswelt ab. In der ästhetischen Inszenierung der Lebenswelt können sich probierend zukünftige Lebensentwürfe realisieren. Lebensabschnitte werden im Spiel zwar nicht ganz, aber ganzheitlich erfaßt. Die Affinität von vorgestellter Spielsituation mit der der Lebenswelt erlaubt erlebend neue Sichtweisen, neue Erfahrungen. Spielen ist erlebendes Gestalten der eigenen Subjektivität in lebensweltlichen Szenarien.

Mit seiner immanenten und reichen Welt an vorgestellten oder sichtbaren Bildern entfernt sich das Spiel immer auch von der Zweckgerichtetheit¹³ und damit von der bloßen Selbsterhaltung hin zur Selbstgestaltung. Dieses auch sinnfreie oder sinnferne Moment am Spiel, wie das Spiel mit dem Spiel (das immer auch ein Element des »L'art pour l'art« enthält), ist jeder Form des Spiels inhärent und weist damit auch über die zuvor genannten Aspekte »Erprobung«, »Gestaltung« und »Regel« hinaus, ja das konkrete Spiel transzendiert diese Aspekte auf eigentümliche, nämlich auch subversive Weise. Die Entfernung von der Zweckgerichtetheit, die Produktion eines sinnfernen, eines sinn-losen Sinns (als einer Form der Nichtidentität) kann die identifizierten Spiel-Formen als Spielaspekte partiell oder auch ganz unterminieren.

Diese subversive Kraft des Spiels kann sowohl produktiv verlaufen im Sinne einer Erweiterung selbstverfügender Subjektivität oder unproduktiv im Sinne von blinden und zerstörenden, zwar überschüssigen, aber trotzdem eingeschränkteren Subjektivitätsformen. ADORNO geht noch einen Schritt weiter und spannt dabei eine weitergehende Dialektik auf. In der Kunst wie im Spiel

Florian Vaßen/
Gerd Koch/
Gabriela Naumann (Hrsg.)

Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung



Brandes & Apsel

Florian Vaßen / Gerd Koch /
Gabriela Naumann (Hrsg.)

Wechselspiel: KörperTheaterErfahrung

Mit Beiträgen von Martina Leeker, Hanne Seitz,
Florian Vaßen, Joachim Fiebach, Beate Uptmoor,
Romana Maria Trautmann, Jiri Kattan u. a.

ca. 220 S., Paperback
allgemeines programm
ca. DM 32,-/öS 237,-/sFr 29,50
ISBN 3-86099-150-7

└ Wechselspiel ist ein Buch für eine körperorientierte theaterpädagogische Praxis. Die Autorinnen und Autoren verknüpfen darin unterschiedliche Erfahrungen und Arbeitsweisen und stellen diese anschaulich dar.

Theatralität im Alltag

befreie sich das Subjekt »von dem verruchten Zusammenhang von Naturwüchsigkeit und subjektiver Souveränität«. ¹⁴ Was ADORNO als Kennzeichen der Kunst ausmacht, ihr Changieren zwischen Schein und Spiel, zwischen Identität und Nichtidentität läßt sich auch auf das Spiel ausdehnen: In der Entfernung von Selbsterhaltung und Zweckgerichtetheit komme das »Inkommensurable«, das »nicht in diskursiver Logik Aufgehende« zum Tragen, was auf eine »mimetische, unbegriffliche Schicht« verweise. ¹⁵ Indem das Spiel Prozesse und Strukturen der Lebenswelt in ästhetischer Form inszeniert und die Lebenswelt dadurch nachempfindend gestaltet und nachahmend selbst produziert, wird es zu einer Form von Mimesis. Das Spiel leitet eine figürlich inszenierte mimetische Interaktion ein, in der die gegenseitigen und aufeinander bezogenen Spielhandlungen zwischen Kunst und Alltagspraxis eine ästhetisch-zwanglose Konstellation schaffen.

Charakter der Präsentation von Subjektivität (wie bei darstellenden Spielen) und beim dritten Aspekt »Regel« den objektiven Charakter der instrumentellen Verfügung (wie bei Unterhaltungs- und Gesellschaftsspielen), so verbinden sich doch in der jeweiligen konkreten Spielform (potentiell) alle drei Aspekte zu einem unauflöslichen, wenn auch charakteristisch-verschiedenen Amalgam. Aber es kann durchaus bei Prozessen der sozialen Einübung die Präsentation von Subjektivität dominieren, oder bei ästhetischen Gestaltungen muß nicht die erhöhte Subjektivität im Vordergrund stehen, sondern ebenso kann wesentlich die soziale Einübung wirksam sein oder auch die instrumentelle Verfügung über ästhetische Präsentationsformen. In der Sprache von HABERMAS: Das Spiel nimmt eine Vermittlerrolle zwischen objektiver, intersubjektiver und subjektiver Welt ein.

Objektive Welt	Soziale Welt	Subjektive Welt
Hier läßt sich unter einem »objektiven« Aspekt die Funktion der instrumentellen Verfügung herauskristallisieren als regelgerechte Anwendung instrumenteller Prozesse.	Hier läßt sich unter einem interpersonalen Aspekt die Funktion der sozialen Einübung herauskristallisieren als Einübung von intersubjektiven Prozessen der lebensweltlichen Interaktionen.	Hier läßt sich unter einem personalen Aspekt die Funktion der Präsentation von Subjektivität herauskristallisieren, also der ästhetischen Gestaltung von Lebensweltprozessen.
(Kriterium Richtigkeit)	(Kriterium Normativität)	(Kriterium Expressivität)

Unter dem Aspekt »Erprobung« werden intersubjektive Prozesse der Einübung sozialer Verhaltensweisen in Szene gesetzt, unter dem Aspekt »Gestaltung« Präsentationen von Subjektivität persönlicher Selbstdarstellungen geformt und unter dem Aspekt »Regel« die Möglichkeiten instrumenteller Verfügung probierend dargestellt.

Auch wenn wir beim ersten Aspekt »Erprobung« den interpersonalen Charakter der sozialen Einübung (wie bei Interaktionsspielen ¹⁶) herausgestellt haben, beim zweiten Aspekt »Gestaltung« den personalen

Unter dem Aspekt »Erprobung« zeigen sich Interaktionsfiguren, die Muster von Interaktionen enthalten und so Erprobungsmodelle darstellen. Unter dem Aspekt »Gestaltung« zeigen sich Interaktionsfiguren, die unterschiedliche Möglichkeiten der Präsentation von Subjektivität enthalten und über ästhetische Formbildungen alternative Subjektivitätswürfe darstellen. Unter dem Aspekt »Regel« lassen sich Handlungsspielräume von Interaktionsfiguren ausloten und Verfügungspotentiale unter instrumentellen Gesichtspunkten im Spiel in Szene setzen.

Anmerkungen:

- ¹ Neil POSTMAN, *Wir amüsieren uns zu Tode*, 1986.
- ² Die folgende Unterscheidung soll keine generelle Abgrenzung von Spielstrukturen darstellen, sondern bestimmte wichtige Merkmale herausstellen, die eine heuristische Hilfe für die daraus zu entwickelnden Gedanken abgeben; vgl. zu einer Kritik der Klassifikation von Spielen Jean PIAGET, *Nachahmung, Spiel, Traum*, 1969, 140f (zum Beispiel der einer Spielstruktur inhärente »Polytelismus« eines komplexen Spiels mache jegliche Klassifikation schwierig; ebd. 141); vgl. auch die Unterscheidung von PIAGET nach grundlegenden Spielstrukturen, die mit der hier aufgestellten eine gewisse Verwandtschaft besitzt: Übung, Symbol, Regel (ebd., 146ff, 151ff, 157ff, 183ff).
- ³ Vgl. hierzu George Herbert. MEAD, *Spiele und Spielen als Beiträge zur Genese des Ich* in: Hans SCHEUERL (Hg.), *Theorien des Spiels*, Weinheim 10/1975, 112ff; Sigmund FREUD (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, Studienausgabe Bd. III, 1975, 224-227; Jean PIAGET, 1969, 146ff, 151ff.
- ⁴ Vgl. dazu Bernhard HASENSTEIN, *Das Spielen der Tiere*, in: Ruprecht KURZROCK (Hg.), *Das Spiel*, 1983, 19, bes. 20ff; vgl. weiter Heini HEDIGER, *Tiere verstehen*, 1984, 327f und Jean PIAGET, 1969, 119ff.
- ⁵ Vgl. Aloys FISCHER, *Die Souveränität des Subjekts im Spiel*, in: Hans SCHEUERL (Hg.), 10/1975, 83ff; Norbert SPIEGLER, *Das Leben spielen*, 1978, zum Beispiel 79ff, 115ff, 130ff.
- ⁶ Vgl. hierzu die Ausführungen von Jean PIAGET zur Entwicklung der Regelspiele (1969, 183ff).
- ⁷ Vgl. hierzu auch die These von Brian SUTTON-SMITH, der im Spiel eine Sozialisationsinstanz für Konflikte und Krisen sieht. Diese Sozialisierung wäre außerhalb des Spiels so nicht möglich oder nur unter inhumanen Bedingungen (*Die Dialektik des Spiels*, 1978, zum Beispiel 60ff, 68ff).
- ⁸ Vgl. hierzu nochmals Sigmund FREUDs Deutung (1920) des mit der Garnrolle spielenden Kindes (1975, 224-227) und die sich daran anschließenden Überlegungen von LORENZER, zum Beispiel *Das Konzil der Buchhalter*, 1981, 158ff und *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*, in: König, Hans-Dieter u. a.: *Kultur-Analysen*, Frankfurt/ M 1986, 11ff. 1986, 54ff.
- ⁹ Die Funktionen, die dem Spiel zugeschrieben werden, sind fast Legion und bis jetzt existieren noch keine Theorien, die die unterschiedlichen Ansätze zu integrieren vermögen. Da darüber hinaus die oben skizzierte Funktion »Spiel als lebensweltliche Inszenierung von Subjektivitätentwürfen« bis jetzt nicht herausgearbeitet worden ist, helfen uns die bekannten spieltheoretischen Überlegungen kaum weiter. Zum Begriff des Spiels und seiner Funktionen siehe das hierzu immer noch beste Buch: Johan HUIZINGA, *homo Ludens*, 1981; vgl. ferner Andres FLITNER (Hg.), *Das Kinderspiel*, 1976; ders., *Spielen - Lernen*, 1982; Lothar KRAPPMANN, *Spiel als Medium der Sozialisation*, in: Ruprecht KURZROCK (Hg.), 1983, 73ff; Susanna MILLAR, *Psychologie des Spiels*, 1973; Jean PIAGET, 1969; Hans SCHEUERL (Hg.), 10/1975; Brian SUTTON-SMITH, 1978.
- ¹⁰ Vgl. dazu auch PIAGET, 1969, 189ff.
- ¹¹ Vergleichbar den Leistungen des Tagtraums für die Psyche; vgl. dazu Sigmund FREUD (1908), *Der Dichter und das Phantasieren*, Studienausgabe Bd. X, 1969, 169ff.
- ¹² Vgl. zum Symbolverständnis und zum Spiel als Symbol LORENZER, 1981, 20f, 23ff, 93; vgl. dazu auch das abweichende Verständnis vom Spiel als Symbol bei PIAGET, 1969, 157ff.
- ¹³ Vgl. Paul MOOR, *Die Bedeutung des Spiels in der Erziehung*, 3/1973, 13, 68f.
- ¹⁴ Vgl. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie* 1973, 293.
- ¹⁵ Vgl. ADORNO, 1973, 148.
- ¹⁶ Zur Einteilung von Spielgruppen vgl. Jürgen BELGRAD, *Spielen - nicht nur in der Schule*, 1987, 2ff

Anschrift des Verfassers:

Pädagogische Hochschule Ludwigsburg
Reuteallee 46
71634 Ludwigsburg

Alles Theater?

Überlegungen zum Stellenwert des Theatralitätskonzepts innerhalb der Theaterpädagogik

Ulrike Hentschel

Die Aktualität des Ästhetischen, der vielbeschworene Ästhetik-Boom, der seit Mitte der 80er Jahre im Gefolge postmodernen Philosophierens kultur- und sozialwissenschaftliche Fragestellungen beeinflusst, scheint nun mit einer gewissen Verzögerung auch die Theaterwissenschaft erreicht zu haben.

Analog zum ästhetischen, d. h. wahrnehmungsfähigen Denken, wie es Wolfgang Iser als adäquate Antwort auf eine in zunehmendem Maße über (mediale) Wahrnehmungsprozesse konstituierte Wirklichkeit postuliert¹, wird unter dem Stichwort »Theatralität« das Konzept einer Entgrenzung des

Alles Theater?

traditionellen Theaterbegriffs diskutiert, das einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis der theatralen Verfaßtheit einer Kultur leisten könne.²

Voraussetzungen eines solchen interdisziplinären Konzepts ist die Neubestimmung der für die Theaterwissenschaft zentralen Frage nach ihrem Forschungsgegenstand, dem „Wesen des Theaters“ bzw. des Theatralischen. Diese Neudefinition sowie die sich daraus notwendigerweise ergebenden veränderten Forschungsinteressen und Fragestellungen sollen im folgenden kurz aufgezeigt werden (1). Dabei kann es sich selbstverständlich nur um eine Skizze des komplexen Theatralitätsansatzes handeln.

Im Anschluß daran geht es um die Frage, welchen Stellenwert dem kulturwissenschaftlichen Theatralitätskonzept innerhalb der anwendungsorientierten Diskussion der Theaterpädagogik zukommen kann, wo sich Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede der jeweiligen Untersuchungsinteressen abzeichnen (2).

I. Kulturwissenschaftliche Theatralitätskonzepte in der Theaterwissenschaft

Der Versuch, das Wesen des Theaters zu bestimmen bzw. die Eigentümlichkeit dieser Kunstform gegenüber anderen herauszuarbeiten, nimmt innerhalb der Theaterwissenschaft einen breiten Raum ein. Dabei erweisen sich die verschiedenen Annäherungen an eine Minimaldefinition als nicht unproblematisch. Sowohl die bekannte Formulierung Bentleys „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on“, als auch entsprechende formelhafte Reduzierungen, A spielt B für C in einer Einheit von Raum und Zeit, lassen die Frage nach dem Zweck dieser Unternehmung außer acht. Die alltägliche Selbstpräsentation wird damit ebenso umschrieben wie die Präsentation einer Figur durch einen Schauspieler auf dem Theater. Weitere Unterscheidungskriterien wie beispielsweise die „Flüchtigkeit“ und damit Unwiederholbarkeit des Theaterereignisses, das Verschmelzen unterschiedlicher Kunstformen und Zeichensysteme und vor allem die doppelte Anwesenheit des Spielenden als Figur und Schauspieler, sind zwar geeignet, das Verständnis vom Wesen des

Theaters zu präzisieren, bleiben jedoch unscharf angesichts einer sich immer stärker abzeichnenden Auflösung der Genre Grenzen zwischen den Künsten.

Die Theaterwissenschaft hat es also offensichtlich mit einem schwierigen Untersuchungs-„Gegenstand“, besser: Ereignis, zu tun, dessen unscharfe Grenzen durch eine Begriffbestimmung nur unvollkommen zu umschreiben sind. Der Begriff der „Theatralität“ in seiner engeren Verwendung unternimmt, im Bewußtsein dieser Schwierigkeit, dennoch den Versuch, das Spezifische der Kunstform Theater insbesondere in Abgrenzung zu anderen Kunstformen zu umschreiben.

Ein weiter Theater-Begriff:

George Tabori zu „Bett und Bühne“

„Theatermachen ist ein Akt der Liebe, würde der große Laurence Olivier sagen, umgekehrt ist ein Liebesakt in gewisser Weise auch ein Theaterspiel. Die Frage ist nun, was diese beiden, Bett und Bühne, voneinander lernen können.

Man kann diese beiden Künste, die Liebe und das Theater, natürlich auch mittels zahlreicher Veröffentlichungen theoretisch studieren; wirklich erleben und erleiden kann man sie aber nur durch praktische Ausübung. Weil aber Theatermacher an Logomanie leiden und weil Liebende im allgemeinen lieber nicht so viel reden, außer vielleicht

auf der Couch des Psychoanalytikers, waren wir der Meinung, daß es von Vorteil wäre, wenn wir diese Wechselbeziehung durch ein Gespräch mit Madame Leokadia Muschkgk (richtiger Name ist der Redaktion bekannt), der außerordentlichen Wiener Kurtisane, grande amoureuse und echter Profi, erhellten. Aus zuverlässiger Quelle wissen wir, daß sie über Theorie und Praxis der Liebe mehr weiß, als Diderot oder Stanislavski sich je erträumt haben, über das Theater zu wissen.“

(Bett und Bühne, S. 9)

Fortsetzung nächste Seite

Im Theaterlexikon (Brauneck/Schneilin 1990) heißt es unter dem Stichwort „Theatralität“: „... die kombinierte Vielfalt unterschiedliche Zeichensysteme wie Licht, Klang, Körperlichkeit, Raum in der konkreten Aufführungssituation einerseits; die dem Theater allein wesentliche zeiträumliche Einheit von Emission und Rezeption der Zeichen im Hier und Jetzt der Aufführung andererseits. T. bezieht sich auf den gesamten Inszenierungstext minus den dramatischen oder sonstigen vorgegebenen linguistischen Text. (...) Der Begriff T. zielt auf Inszenierung als umfassende autonome Kunstpraxis im Gegensatz zur traditionellen Auffassung des Theaters als *mise en scène* des Dramas, dem die Inszenierung gerecht werden müßte. (...) Der Begriff T. erfaßt auch, daß Theater nicht nur der vorgeführte Vorgang, sondern auch die spezi-

fisch organisierte Interaktion zwischen Theatervorgang und Publikum einschließt“ (Lehmann, in: Brauneck/Schneilin (Hg.) 1990, 986f).

Neben dieser eher deskriptiven Umschreibung dessen, was das Spezifische der autonomen Kunstform Theater ausmacht, schließt „Theatralität“ im hier zitierten Verständnis auch eine im Anschluß an Artaud formulierte Kritik des literarischen Theaters ein. Theatralität meint dann – präskriptiv – ein Gegenprogramm zum sogenannten „logozentristi-

George Tabori zu „Bett und Bühne“ (Fortsetzung)

„Sie fragen sich vielleicht, warum ich so vertraut bin mit dem Theaterjargon. Ich habe lange Zeit an der Universität Gießen Theaterwissenschaft studiert, bis ich schließlich das Busengegrabsche der Provinzdozenten und -intendanten satt hatte, das schwere Geschnauf und Gestöhn, und beschloß, einen richtigen Beruf aus der Rumjagerei um den Tisch zu machen. Ein Theaterfan bin ich auch heute noch; zweimal die Woche beobachte ich meine Lieblingschauspieler; es ist ganz klar, daß eine gute schauspielerische Technik auch für den Bettkünstler von großem Vorteil ist ... die beiden Künste sind sich ähnlich wie Zwillinge. Das beste Theaterstück ist genauso strukturiert wie der beste Liebesakt; nach dem Prolog entwickelt sich die Steigerung bis hin zu Klimax und Koda. Beide Disziplinen sollten sich ernsthaft darum bemühen, den Widerspruch zwischen Sein und Spielen, Sein und Schein aufzuheben.“

(Bett und Bühne, S. 10f.)

„Die Bühne ist nicht ein anderes Land, sondern eine Erweiterung des - sagen wir - Badezimmers. So sehr man es auch versucht, man kann sein Hirn und seine Gedärme nicht in der Garderobe zurücklassen; und wenn man sich hinter einer falschen Nase oder falschen Stimme versteckt, narrt man niemanden als die Narren. Wenn einem ein Lügenleben gefällt, schön, dann sollte man Politiker werden und sich von der Bühne fernhalten, die Lügen ebenso unbarmherzig aufdeckt wie ein Liebeslager. In der Eckkneipe kriegt man nur mehr oder weniger bierselige Signale der Verzweiflung und des Sarkasmus zu hören.“

(Spiel und Zeit, S. 21)

(Die Zitate finden sich in George Tabori: Betrachtungen über das Feigenblatt. Frankfurt am Main 1993)

schon“, literarisch dominierten Theater und steht damit für einen „... nicht primär auf Sinn und Bedeutung orientierten sinnlich-körperlichen Theaterstil(s), für Autonomie der Theaterkunst mit Einbeziehung aller denkbaren sinnlichen Momente (Musik, Schrei, Lichtregie, Tanz usw.), um die Herrschaft der abstrakten, reproduzierenden Wortkultur im Theater zu brechen“ (ebd., 987)

Von diesem zuletzt formulierten Theatralitätsverständnis, das sich gegen ein Theater im Modus der Repräsentation wendet und damit insbesondere die Theateravantgarde der 60er und 70er Jahre inspirierte, geht ein wichtiger Impuls für einen erweiterten Begriff von Theatralität aus. Es schließt unterschiedliche

Formen von ereignishaften Veranstaltungen vor Publikum ein, die sich auch unter dem Begriff der ‚performance‘ zusammenfassen lassen. Theater erweist sich auf dieser Grundlage als „Herausforderung kulturphilosophischen Denkens“ (Schramm 1990, 106)

Die Vertreter eines kulturwissenschaftlichen interdisziplinären Theatralitätskonzepts berufen sich vor allem auf zwei Quellen³:

1. auf die eng mit der Theateravantgarde der 60-/70er Jahre in Zusammenhang stehende theateranthropologische Forschung (vgl. u. a. Schechner 1990, Barba 1985)
2. auf kulturwissenschaftliche, in erster Linie ethnologische Untersuchungen, die sich seit Mitte des Jahrhunderts dem theatralen Potential sozialen Handelns in verschiedenen Zusammenhängen zuwenden und ihren Untersuchungsgegenstand als „soziales Drama“ (Turner 1995) oder als „cultural performance“ (Singer 1959) definieren.

Das kulturwissenschaftliche Theatralitätskonzept bezieht sich also einerseits auf einen erweiterten Begriff von Theater, der die unterschiedlichen Formen kultureller Darstellung – Rituale, Feste, Sport- und Politikveranstaltungen, Zeremonien sakralen und profanen Ursprungs und auch Kunstveranstaltungen – umfaßt. Im Sinne Turners ist dabei „jede Art der kulturellen Darstellung (...) Erklärung und Entfaltung des Lebens selbst.“⁴

Gleichzeitig werden solche Erscheinungen zwischenmenschlicher Beziehungen zum Gegenstand der Theatralitätsforschung, die unzweifelhaft theatrale Züge tragen, aber nicht in künstlerischer, sondern in sozialer Absicht gestaltet sind. Dazu gehören alltägliches Rollenverhalten, Formen der Selbstdarstellung u. ä., wie sie auch von der soziologischen Rollentheorie thematisiert worden sind.⁵

Vor dem Hintergrund eines solchen kulturwissenschaftlichen Theatralitätsverständnisses geht es darum, nach der Funktion und Bedeutung unterschiedlicher theatraler Prozesse innerhalb einer spezifischen Kultur zu fragen. Dabei wird vorausgesetzt, daß Theatralität zwar grundsätzlich konstitutiv für soziale Prozesse ist, da soziale und kommunikative Beziehungen generell einer theatralen Struktur folgen, gleichzeitig aber das Verständnis von Theatralität immer historisch und kulturell geprägt und damit äußerst wandelbar ist

Alles Theater?

(vgl. Fiebach 1983, 1693 ff.). Insofern ist es unabdingbar, die Existenz (oder das auffällige Fehlen) spezifischer theatraler Prozesse im Kontext einer konkreten historischen und gesellschaftlichen Situation zu untersuchen.⁶ Historiographische und vergleichende ethnologische Untersuchungen können dabei auf den Zusammenhang bestimmter kultureller Entwicklungen mit dem Auftreten spezifischer theatraler Prozesse aufmerksam machen und auf diesem Weg sowohl Einsichten in allgemein kulturelle als auch in spezifisch künstlerische (Theater-) Prozesse vermitteln. Die Komplexität theatraler Prozesse, ihre vielfältige kulturelle, soziale und historische Bedingtheit macht die Notwendigkeit einer interdisziplinären Erforschung dieses Gegenstands verständlich. In einem solchen Konzept wird „Theatralität“ zu einer kulturwissenschaftlichen Grundkategorie, Theater zum kulturellen Modell für die kulturwissenschaftlich zu erforschenden Phänomene (vgl. Fischer-Lichte 1995).⁷

Ausgehend von der These, daß jeglicher Form sozialer Kommunikation und Interaktion eine theatrale Struktur eigen ist, Theatralität also ein soziale Prozesse konstituierender Faktor ist, versucht dieser Ansatz außerdem zu prüfen, inwieweit von „Theatralität“ als einer anthropologischen Kategorie geredet werden kann. Auch in diesem Zusammenhang sind besonders die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen nicht-künstlerischen theatralen Prozessen und dem Theater als Kunstform von Interesse, die auf eine mögliche Entwicklung vom sozialen Drama über ritualisierte Formen der Darstellung bis hin zum ästhetischen Drama verweisen (vgl. Fischer-Lichte 1995, 11; Turner 1995, 14 ff.)

Seine Aktualität gewinnt das kulturwissenschaftliche Theatralitätskonzept auf der Grundlage einer Diagnose der Gegenwart, für die das Phänomen der Inszenierung kultureller Ereignisse charakteristisch ist. Soziale Wirklichkeit begegnet uns in zunehmendem Maße als inszenierte Wirklichkeit: Einkaufsparadiese bieten Imageberatungen bei der Wahl des Outfits an, Zeitschriften und Ratgeberbücher versprechen Hilfen bei der Selbstpräsentation, zu der selbstverständlich auch Wohn-Art und Lifestyle gehören. Die verschiedenen Formen der Selbstpräsentation und der Inszenierung von öffentlichen Auftritten sind freilich nicht erst für die Gegen-

wartsgesellschaft charakteristisch. Angesichts einer veränderten Struktur von Öffentlichkeit gewinnen sie jedoch zunehmend an Bedeutung. Insbesondere die durch die Medien vermittelte „Wirklichkeit“, in der Politik, Sport, Krieg und „Promi-Talk“ zum gleichermaßen inszenierten Ereignis werden, trägt zur Verbreitung dieser Alltagserfahrung bei. „Diese Art der Wirklichkeitserfahrung läßt sich prägnant unter Bezug auf ein Modell beschreiben, wie es das Theater bereit hält: als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem beson-



ders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit“ (Fischer-Lichte 1995, 3).

Auf die Herausforderung durch eine solche „Gesellschaft des Spektakels“ könne theaterwissenschaftliche Forschung nur mit einer veränderten Untersuchungsperspektive, einer Entgrenzung des traditionellen Theaterbegriffs reagieren (vgl. Schramm 1990, 101). Als Antwort auf die vielfältigen Wirklichkeitsinszenierungen und dem damit verbundenen Verlust von Wirklichkeit bietet sich das kulturwissenschaftliche Konzept der Theatralität an: Indem Theater zum Modell kulturwissenschaftlicher Untersuchungen werde, könne ein Beitrag zum Verständnis der nach diesem Modell strukturierten Alltagssituationen geleistet werden.

2. Theatralität und ästhetische Praxis in der Theaterpädagogik

Die Tatsache, daß eine Fachzeitschrift für Theaterpädagogik ein Themenheft „Theatralität“ herausgibt, läßt die Frage nach dem Stellenwert des Theatralitätskonzepts innerhalb der Theaterpädagogik beinahe überflüssig erscheinen. In der Tat ist die Antwort auf diese Frage zunächst naheliegend und eindeutig:

Die Theaterpädagogik ist einerseits eine „synthetisch“, also zusammengesetzte Disziplin und lebt von zahlreichen Bezugswissenschaften, unter denen die Theaterwissenschaft eine besonders wichtige Rolle spielt. Entwicklungen innerhalb dieser Bezugswissenschaften können selbstverständlich nicht ignoriert werden, sondern müssen diskutiert und auf ihren Beitrag zur fachtheoretischen Fundierung der Theaterpädagogik befragt werden. Aus dieser Perspektive steht es außer Frage, daß das Konzept der Theatralität, wie es innerhalb der Theaterwissenschaft und anderer Kulturwissenschaften interdisziplinär diskutiert wird, auch aus theaterpädagogischer Sicht von Interesse ist.

Zum anderen versteht sich Theaterpädagogik als künstlerisch-wissenschaftliche Disziplin, sie umfaßt also verschiedene Teilgebiete, die unterschiedlichen Diskursen angehören. Vor diesem Hintergrund wird eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Relevanz des Theatralitätskonzepts für Theaterpädagogik notwendig.

Wie auch in anderen kunstpädagogisch anwendungsorientierten Fachrichtungen lassen sich innerhalb der Theaterpädagogik *fachpraktische* und *fachwissenschaftliche* Anteile unterscheiden. Dabei bezieht sich die Fachpraxis der Theaterpädagogik auf die Kunst des Theaters. Innerhalb der fachpraktischen Diskussion erweist es sich als unumgänglich, Unterscheidungen zu treffen, die die Kunst des Theaters von anderen theaterähnlichen Erscheinungsformen oder Inszenierungen des Alltags abheben. Ohne eine solche Differenzierung ist die Vermittlung gestalterischer Fähigkeiten und Einsichten im kunstpädagogisch anwendungsorientierten Interesse nicht möglich. Gerade die große Ähnlichkeit zwischen den Zeichen alltäglicher Kommunikation und denen des abendländischen Theaters macht eine Einsicht in die Besonderheiten

theatraler Gestaltung in künstlerischer Absicht notwendig. Anderenfalls könnten mechanisches Nachahmen, künstliches Arrangieren und insbesondere die bloße Selbstdarstellung nicht vom szenisch gestalteten Ausdruck abgegrenzt werden.⁸

Unter diesem Gesichtspunkt deuten sich elementare Unterschiede zwischen dem Untersuchungsinteresse des kulturwissenschaftlichen Theatralitätskonzepts und demjenigen einer kunstpraktischen theaterpädagogischen Arbeit an. Dem interdisziplinär kulturwissenschaftlichen Interesse des Theatralitätskonzepts, das eine Verbindung von Kunst- und Kulturwissenschaften und eine Entgrenzung des Theaterbegriffs anstrebt, steht ein theaterpädagogisches Interesse an den spezifischen Bedingungen theatralen Gestaltens und den damit verbundenen Erfahrungen gegenüber. So ist beispielsweise die theateranthropologische Forschung, auf die sich das Theatralitätskonzept beruft, für eine anwendungsorientierte theaterpädagogische Arbeit deshalb von besonderem Interesse, weil sie sich mit Fragen des nicht-alltäglichen Körperausdrucks beschäftigt mit dem Ziel, aus dem Studium der Darstellungsformen fremder Kulturen elementare Prinzipien von Theater- und Schauspielarbeit abzuleiten.⁹ Dabei geht es nicht um eine bloße Übertragung von Techniken aus einer Kultur in die andere, sondern im Sinne Barbas darum, „das Lernen zu lernen“.¹⁰ Für das kulturwissenschaftliche Theatralitätskonzept sind diese spezifischen Zielsetzungen theateranthropologischer Forschung, denen es um Einsichten in kunstpraktische Prozesse geht, weniger bedeutsam. Statt dessen werden die interdisziplinären Gemeinsamkeiten theateranthropologischer und allgemein anthropologischer Untersuchungen, in denen Schauspielen als Element sozialer Praxis erforscht wird, hervorgehoben.

Zwar wird auch im Rahmen des Theatralitätskonzepts eine Differenzierung zwischen theatralen Handlungen des Alltags und solchen auf der Bühne als wichtige Grundlage der Theoriebildung vorgenommen, diese dient allerdings in erster Linie dazu, das Feld kulturwissenschaftlicher Untersuchung zu bestimmen. So unterscheidet Fiebach (1983) in Anlehnung an Jacobson zwischen dominant ästhetisch-spielerischen Tätigkeiten und solchen Tätigkeiten, die theatrale Kennzeichen aufweisen, aber von ihrer dominanten

Alles Theater?

Funktion her „als notwendige Bestandteile sozialer Praxis“ anzusehen sind. Letztere werden als im weitesten Sinne außer-künstlerische Tätigkeiten und damit als das spezifische Untersuchungsfeld kulturwissenschaftlicher Forschung bezeichnet (vgl. Fiebach 1983, 1690 ff.)

Eine Entgrenzung des Gegenstandsbereichs, wie sie im Sinne des kulturwissenschaftlichen Konzepts angestrebt wird, hat sich für den kunstpädagogisch anwendungsorientierten Diskurs als kontraproduktiv erwiesen. Sie ist stets mit einer Diffusion ästhetischer Gestaltungskriterien einhergegangen. Dies belegen u. a. die reformpädagogischen Vorstellungen von einem umfassenden anthropologischen Spielbegriff, die dem „Laienspiel“ der 20er und 50er Jahre dieses Jahrhunderts zugrunde lagen oder das im Bereich der bildenden Kunst in den 70er Jahren entwickelte Konzept der „Visuellen Kommunikation“. Mit der Abwendung von den spezifischen gestalterischen Anforderungen einer künstlerischen Disziplin, von der Materialität des jeweiligen künstlerischen Mediums und von den besonderen Erfahrungen, die die nicht-professionellen Akteure im produktiven Umgang mit dieser Kunstform machen, geht eine Instrumentalisierung kunstpädagogischer Arbeit für unterschiedliche moralische oder politische Zwecke einher. Theaterspielen wird zum Mittel der Weitergabe bestimmter Inhalte oder der Einübung wünschenswerter Tugenden. Die unter- bzw. unästhetische Praxis läßt die gestalterischen Anforderungen des künstlerischen Mediums hinter allgemeine politische und/oder moralische „gute“ Absichten zurücktreten. Gleichzeitig, so zeigt das Beispiel der „Visuellen Kommunikation“, werden die zur Begründung herangezogenen kultur- bzw. sozialwissenschaftlichen Ansätze banalisiert. Ein vereinfachendes „Alles Theater“, ein alles verschlingender Begriff, der sich jegliche Form theatralen Handelns unabhängig von dessen Intention einverleibt, kann aber weder im Sinne des kulturwissenschaftlichen Theatralitätskonzepts noch der kunstpädagogisch anwendungsorientierten Theaterpädagogik liegen.

Auch und gerade angesichts der von verschiedenen Vertretern des Theatralitätskonzepts diagnostizierten Wirklichkeitserfahrung, die sich gegenwärtig durch (mediale) Inszenierung aller Lebensbereiche und einen damit



verbundenen Verlust von Wirklichkeit auszeichnet, ist theaterpädagogisch die Besinnung auf die *ästhetische Praxis* des Theaterspiels einer Thematisierung theatralen Handelns im kulturwissenschaftlichen Sinne vorzuziehen. Die für das Theaterspielen konstitutive Dopplung von Spieler und Figur – und die damit verbundene Unablösbarkeit des künstlerisch gestalteten Zeichens von seinem Produzenten – bietet für die Akteure eine einzigartige Möglichkeit, die Nicht-Darstellbarkeit von Wirklichkeit zu erfahren. Leiden, Schmerz, Trauer und Tod finden nicht auf der Bühne statt, es müssen vielmehr Zeichen für sie gefunden werden. Diese sind niemals identisch mit dem Bezeichneten, im Gegenteil, je stärker sie sich um das Abbild der Wirklichkeit bemühen, desto schwächer, unwirksamer, unwirklicher können sie auf der Bühne werden.¹¹ Über die Erfahrung des Theaterspiels können die nicht-professionellen Akteure möglicherweise Einsicht in die Undarstellbarkeit von Wirklichkeit gewinnen. Gleichzeitig ermöglicht diese Einsicht die Suche nach einer Darstellung, die nicht darstellt, nach künstlerischen Mitteln, die diesen Anforderungen gerecht werden. Indem die szenische Aktion den Prozeß der Konstitution einer eigenständigen Wirklichkeit im Spiel erlebbar macht, verweist sie auf die Unmöglichkeit der Abbildung der Realität. Damit vermag sie möglicherweise der Erfahrung des „Wirklichkeitsverlustes“ entgegenzuwirken. Theaterpädagogische Arbeit, die sich in dieser Weise an den spezifischen Bedingungen theatralen Gestaltens und damit verbunden an den besonderen Erfahrungen der nicht-

professionellen Akteure im produktiven Umgang mit dieser Kunstform orientiert, findet ihre Bezugspunkte weniger in kulturwissenschaftlichen, historiographischen oder begriffsgeschichtlichen Untersuchungen und Erkenntnissen. Vielmehr muß es ihr um eine Befragung der Kunstpraxis gehen. Sie fragt nach den phänomenalen Welten, nach den Wirklichkeiten, die im wahrnehmenden und produzierenden Umfang mit Kunst konstituiert werden.

An dieser Stelle kristallisieren sich die unterschiedlichen Intentionen des Theatralitätskonzepts und der anwendungsorientierten Theaterpädagogik deutlich heraus. Das kulturwissenschaftliche Konzept der „Theatralität“ bietet für die theaterpädagogische Theoriebildung zweifellos wichtige Anregung. Es ist aber sicher nicht geeignet, zum neuen umfassenden Paradigma innerhalb der Theater-

pädagogik zu werden und womöglich die Nachfolge des ausgedienten reformpädagogischen Spielbegriffs anzutreten. Die Vielfalt der innerhalb der Theaterpädagogik zusammenkommenden Bezugswissenschaften und die Verschiedenartigkeit der hier aufeinander treffenden Diskurse lassen ein solche umfassendes Erklärungsmodell – welcher Art auch immer – ohnehin nicht sinnvoll erscheinen.

Nur durch ein differenziertes Herausarbeiten der unterschiedlichen Untersuchungsebenen und -gegenstände von Theatralitätsforschung und Theaterpädagogik läßt sich einer vor-schnellen und vereinfachenden Übertragung kulturwissenschaftlich gewonnener Einsichten auf kunstpraktisch und kunstpädagogisch motivierte Fragestellungen entgegenwirken und die tatsächliche Bedeutung des Theatralitätsansatzes für die Theaterpädagogik einschätzen.

Anmerkungen:

- ¹ Welsch, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990
- ² vgl. u. a. E. Fischer-Lichte, Antrag auf Einrichtung eines Schwerpunktprogramms zum Thema: Theatralität. Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften (Manuskript). Mainz 1995; H. Schramm, „Theatralität“ und Schrift/Kultur. Überlegungen zur Paradoxie des Theaterbegriffes. In: *Theaterzeitschrift* 35/1994, 101 – 108; R. Münz, Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt Theatergeschichte. In: *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule Hans Otto*. Leipzig 1989, Heft 1, 5 – 20; ders., Theater und Theatralität der Französischen Revolution. In: *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule Hans Otto*. Leipzig 1990, Heft 1, 25 – 61; J. Fiebach, König und Dirigent für die Musik seiner Rede. Grenzverschiebungen in Kunst- und Kulturwissenschaften. In: *Weimarer Beiträge* 29 (1983) 10, 1685 – 1708. Die Rede von dem Theatralitätskonzept ist eine operative Vereinfachung. Es gibt terminologische und methodologische Unterschiede zwischen den verschiedenen Ansätzen, die sich bereits seit Ende der 60er Jahre mit dem Thema „Theatralität“ auseinandersetzen. Auf diese Differenzierungen kann hier nicht im einzelnen eingegangen werden.
- ³ vgl. dazu ausführlicher Fischer-Lichte 1995, 5 ff.
- ⁴ V. Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt (Main) 1995, 17
- ⁵ vgl. E. Goffmans, *Wir alle spielen Theater. (The Presentation of Self in Every Day Life 1957)* München/Zürich 1969
- ⁶ vgl. Münz (1990). Im hier zugrundeliegenden historiographischen Theatralitätskonzept wird Theatralität verstanden als das Verhältnis von Theaterkunst und alltäglichem „Theater“ unter seinen jeweils spezifischen historischen und gesellschaftlichen Bedingungen.
- ⁷ vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt 1986. Die kulturwissenschaftliche Untersuchung Sennetts kann als Beispiel für eine solche Arbeit gelten. Sennett vertritt die

These, daß Theatralität und Intimität in einem feindlichen Verhältnis zueinander stehen. Er zeigt auf, wie im Verlauf des 19. Jahrhunderts, einhergehend mit dem Verfall des öffentlichen Lebens, die zwischenmenschlichen Beziehungen ihren theatralen Charakter mehr und mehr verlieren. „Die Schauspielerei in Gestalt von Umformungen, Konventionen und rituellen Gesten ist der Stoff, aus dem öffentliche Beziehungen geformt werden und ihre emotionale Bedeutung gewinnen. In dem Maße, wie das Forum der Öffentlichkeit durch die gesellschaftlichen Verhältnisse beeinträchtigt und zerstört wird, werden die Menschen daran gehindert, ihre schauspielerischen Fähigkeiten zu gebrauchen.“ (Sennett 1986, 48)

- ⁸ Auf diese Gefahr verweist auch Paul (1971) und stellt in der Konsequenz fest: „Schauspieler- und Zuschauerrolle verlangen von ihren Akteuren das Zusammenwirken hoher Ich-Leistungen mit nicht minder ausgeprägten Internalisierungsakten; eine Verbindung, die dispositionell selten gegeben ist und die daher der Ausbildung und Übung bedarf.“ (A. Paul, 1971, *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln*. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 23 (1971), Heft 1, 55 – 77, 71)
- ⁹ vgl. E. Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin-Theater. Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Reinbek bei Hamburg 1985; R. Schechner, *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*. Reinbek bei Hamburg 1990
- ¹⁰ E. Barba, Was ist Theateranthropologie? In: *Flamboyant* 1996, Heft 3, 15 – 17
- ¹¹ vgl. H.-T. Lehmann, *Dis/Tanz. Anmerkungen zur Schmerzgrenze des Theaters*. In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 40 (1993), Heft 2, 116 – 121

Anschrift der Verfasserin:

Kolonnenstr. 27
10829 Berlin

Destillate der Verschwendung · Oasen
der Unruhe · Notreserve Obstlikör
Verzweiflungsarie in der Seifenoper
Turbulenzen der Erleuchtung · Ozean
von Schiffen unterbrochen · Hexenritte
durch den Firlefanz · Normalzustände
auf der Intensivstation · Kathredalen
auf dem Hochseil · Europa auf der
Couch · Träume aus der Bathysphäre
Wildwechsel ins 21. Jahrhundert

*

Abonnieren Sie

LETTRE INTERNATIONAL

Eine Zeitung gegen das gemütliche Erschrecken

Gespräch mit Heiner Müller am 14.8.1985

Auszug mit einem Kommentar von Marianne Streisand

Heiner Müller: Wenn Du vergleichst „Lohnrücken“ und „Umsiedlerin“, da ist doch der wesentliche Unterschied das andere Material. Denn natürlich hat die Umwälzung in der Landwirtschaft viel größere historische Dimensionen als die in der Industrie. Und das hat sich inzwischen ganz deutlich herausgestellt. Auch wenn das, diese Revolution der Landwirtschaft, nun wieder ein paar schlimme Seiten gezeigt hat. Ich mein, einfach aus ökologischen Gründen. Diese Riesenflächen sind eben auch Raubbau. Inzwischen gibt es wieder ein paar andere Ecken. Aber das war der Fall, schon von der Dimension her, eine viel größere Umwälzung. Und da konnte man so ein Stück in einer Art Shakespeare-Dramaturgie schreiben, so eine Historie. Was in der Industrie nicht denkbar war. Das war einfach eine kaputte Industrie, die so in Handarbeit wieder in Gang gebracht werden mußte.

Marianne Streisand: Also ist „Bau“ der Versuch, die Industrie auf das Niveau der Landwirtschaft zu heben?

H. M.: Bei „Bau“, das basierte doch darauf, daß es eine Großbaustelle war und eigentlich mit sehr viel vorindustriellen Zügen. Genau wie bei „Schwarze Pumpe“. Da waren ungeheuer viel Kriminelle, Asoziale dabei. Das war also nicht Industrie. Also nichts Geordnetes. Du kannst keine Industrie-Stücke mehr schreiben. Das ist Unsinn. Sobald die Technologie ein bestimmtes Niveau erreicht hat, ist es sinnlos, in dem Bereich irgendwas spielen zu lassen.

M. S.: Weil die Leute keine Sprache mehr haben?

H. M.: Ja.

M. S.: Manchmal denke ich, daß „Umsiedlerin“ vielleicht doch Dein größtes Stück ist.

H. M.: Ja, das glaube ich auch. Das war auch der letzte Zeitpunkt, wo so was schreibbar war. Und inzwischen bewegt man sich in einem stehenden Gewässer, da kannst Du so ein Stück nicht mehr schreiben.

M. S.: Bei „Umsiedlerin“ ist das Besondere, daß Du geschrieben hast, während das Stück schon probiert wurde. Gibt es so was noch einmal in deiner Arbeit?

H. M.: „Horizonte“ war noch mal so ein Versuch. Aber natürlich mit sehr viel mehr Behinderungen. Und sehr viel kleinerem Rahmen. Aber Du, es gibt ja kein Theater mehr, wo man so was machen kann. Das ist alles so industrialisiert, auch wenn es nur ein Handwerksbetrieb ist, aber die Strukturen sind so geronnen, Du kannst nicht mehr wirklich Versuche machen.

M. S.: Würde es Dich jetzt noch interessieren, so etwas zu machen?

H. M.: Natürlich. Aber es ist eine Illusion. Es geht nirgends. Es ist alles Betrieb und Geschäft, und da kommst Du nicht mehr dazwischen mit Versuchen.

M. S.: Mußt Du wieder zu Laien gehen.

H. M.: Ja, hat auch keinen Sinn. Das geht nicht.

M. S.: Das ist ja das besonders Besondere an der Sache, daß das Laien waren. Die ja sicher viel direkter sind, nicht so sehr bereit, Kunst zu machen.

H. M.: Es waren natürlich Laien, die mit dem Stoff unmittelbar Kontakt hatten. Auf Grund der Selektion waren das eben sogenannte Arbeiter- und Bauernkinder. Und kaum andere. Und deswegen war das für die ganz unmittelbar, war Realitätsstoff. Auch die Sprache ist ihnen niemals als etwas aufgefallen, das Kunst ist. Das erschien ihnen alles ganz geläufig und real. Was heute schon ganz anders ist. Tragelehn macht das doch in Dresden jetzt. Und sein Hauptleiden ist, daß für die Schauspieler da, gerade für die jüngeren, bei den älteren geht es noch, aber für die jüngeren ist Ödipus viel näher als DDR-Geschichte. Die nichts davon wissen. Und es ist ihnen absolut exotisch, das Material. Und das Stück. Und auch die Sprache ist reine Kunstsprache.

Gespräch mit Heiner Müller

- M. S.: Sie ist natürlich auch Kunstsprache. Sie ist Alltagssprache, aber sie ist immer auch schon unerhört formiert.
- H. M.: Ja. Aber da die den Alltag nicht kennen, oder den Alltag gibt es nicht mehr, dadurch ist es nur noch Kunst. Und dann aber ist es ihnen fremder als Ödipus.
- M. S.: Und das war früher anders?
- H. M.: Ja, ja, natürlich. Die hätten mit Ödipus überhaupt nichts anfangen können.
- M. S.: Konnten sie mit den Versen was anfangen?
- H. M.: Das war überhaupt kein Problem für die. Wenn der Tragelehn denen gesagt hat, da wo die Zeile aufhört, machst du eine Pause, dann war der Vers auch da. Das ist mit Schauspielern viel schwerer.
- M. S.: Und was Dich interessiert hat an dem Landwirtschaftsstoff, war, daß Du die Prozesse da bündeln konntest ?
- H. M.: Sicher, weil ich in so einem Landwirtschaftsgebiet war in der Zeit nach 45. Und ich hatte genügend Geschichten und Material dafür. Aber was mir fehlte, war so eine Idee, was die Geschichten so bündelt. Und das war dann die Geschichte von der Seghers.
- M. S.: Was mich so verblüfft, wenn ich so überdenke, wie das damals gelaufen sein kann, ist doch dieser unerhörte historische Überblick, der bei Dir schon da war. Also etwa dieser Satz von dem einen Bauern: „Und wenn die Katze aus dem Sack kommt, heißt sie Kolchose.“
- H. M.: Aber den historischen Überblick hatte jeder Bauer damals schon. Es gibt noch einen Zusammenhang bei „*Umsiedlerin*“. Die einzige deutsche Revolution, die es gegeben hat, waren die Bauernkriege. Und das hatte ja auch fürchterliche Folgen, weil es zu früh war. Und wenn Du Dir ansiehst heute die Gesichter bei Dürer und Cranach, dann merkst Du eine Substanz, die dann spätestens im Dreißigjährigen Krieg zerbrochen worden ist. Danach gibt es solche Gesichter nicht mehr in der deutschen Bildenden Kunst, weil es die Gesichter nicht mehr gab. Da ist einfach einem Volk das Kreuz gebrochen worden. Aber da gibt es eine Anknüpfung bei dieser sogenannten Landwirtschaftsrevolution. Da kann man anknüpfen an das deutsche Mittelalter, was ja eigentlich die klassische Zeit war. Cranach. Dürer. Und die Figurenzeichnung hat natürlich viel von Cranach oder von Dürer.
- M. S.: War das damals schon eine bewußte Sache?
- H. M.: Das war schon ziemlich bewußt. Vielleicht nicht so direkt beim Schreiben, aber beim Darüberreden, beim Probieren ging es ständig um Cranach zum Beispiel. Ich mein nur, dadurch hast Du auch eine historische Dimension, während bei Industriearbeitern gibt es keine. Es gehört ja auch dazu – deshalb weiß der Tragelehn das alles viel besser – damals konnte man ja auch noch reden über Sachen, an denen man arbeitet. Heute kann man das nicht mehr.
- M. S.: Warum nicht ?
- H. M.: Du, worüber redest Du mit Leuten ? Es gibt keine konstruktiven Gespräche mehr, weil es keine Perspektive mehr gibt. Damals gab es eine Perspektive, ob die nur illusionär war oder nicht, aber die war für uns real. Und dann gibt es auch konstruktive Gespräche über Arbeit. Ich weiß nicht mehr, mit wem ich heute über eine Arbeit reden soll. Ich mach sie, aber ich kann mit keinem darüber reden. Das geht, glaube ich, allen so.
- M. S.: Das weiß ich nicht ...
- H. M.: Du, ich kenne keinen Autor, der – Volker Braun versucht das vielleicht, aber was rauskommt, ist kläglich. Ich glaube, es kommt eher eine Behinderung seiner Intentionen heraus oder eine Reduzierung seiner Impulse, eine Schwächung seiner Impulse. Und das liegt nicht an ihm. Es liegt auch nicht an den Leuten, mit denen er redet. Das liegt an der Situation. Das ist jetzt ein absolutes Einzelbauerngewerbe, das Schreiben. Weil die Geschichte vorbei ist. Also eine Chance ist vertan und so schnell kommt keine wieder. Jetzt steht alles mit dem Rücken an der Wand und da kannst Du nicht viel diskutieren, wenn Du mit dem Rücken an der Wand stehst.

Gespräch mit Heiner Müller

M. S.: Aber es hat sicher auch damit zu tun, daß Du natürlich inzwischen eine Welt-sicht hast und eine Welterfahrung, die wir alle nicht haben. Und wir einfach nicht mehr reden können...

H. M.: Ich glaube, das ist es nicht. Also so eine Form wie „Umsiedlerin“. Ich möchte gern mal eine Komödie schreiben, seit Jahren schon. Es geht aber nicht. Weil Komödie ist einmal regional. Du kannst nicht in der DDR eine Komödie über die Bundesrepublik schreiben und in der Bundesrepublik kannst Du keine über die DDR schreiben. Das ist pervers, und das ist auch Quatsch. Und Du kannst auch eine Komödie nur schreiben, solange es intakte Werte gibt. Eine Konvention, eine Werteskala, die intakt ist, die verbindlich ist. Und dann ist die Abweichung komisch und immer auch mal tragisch. Und die gibt es nicht, in Ost und in West nicht mehr. Auch wenn wir uns das dauernd vormachen. Oder die gibt es so tief verschüttet, daß man sie überhaupt nicht über eine realistische Abbildung eines realen Materials verwenden oder zeigen kann, deutlich machen kann. Und deswegen gibt es keine Komödie.

M. S.: Und die gab es damals noch?

H. M.: Damals war das eben möglich. Wenn ich mir vorstelle, ich würde heute – würde ich gern machen – ein Stück schreiben über irgendwas, was hier jetzt auf dem Land vorgeht, mit denselben Personen, denselben Konflikten. Geht überhaupt nicht. Die Leute gibt's nicht mehr. Die Konstellationen gibt's nicht mehr.

M. S.: Und das fing nach „Umsiedlerin“ an?

H. M.: Ne, also 61, die Mauer, das war ja nur ein Resumee. Das war ja nur die Konsequenz einer Entwicklung, die 1956 angefangen hatte. Auch „Lohn-drücker“ war ja schon Resumee. Das ist immer so bei Stücken. Wenn sie gut sind, dann resumieren sie eine Periode. Also sie stehen immer am Ende. Auch wenn es wie ein Anfang aussieht. Es ist immer eine Zusammenfassung von einer Sache, die vorbei ist.

M. S.: Und Dein Problem ist, daß Du jetzt nichts zusammenfassen kannst?

H. M.: Doch, schon. Ich muß nur weiter zurückgehen. Es gibt eigentlich nur noch Totenbeschwörungen.

M. S.: Nach dieser Uraufführung gab es den Ausschluß von Dir aus dem Schriftsteller-Verband, den Ausschluß von Trage-lehn aus der Partei, die Kündigung seiner Regiestelle in Senftenberg, die Studenten

Wir haben ausgeliefert:

Ingo Schmidt/Florian Vaßen

Bibliographie Heiner Müller

Band 2: 1993-1995

Mit Nachträgen und Register
für die Bände 1 und 2

400 Seiten, Br. DM 78,-
ISBN 3-89528-151-4

AISTHESIS VERLAG
Postfach 10 04 27 33504 Bielefeld

mußten Stellungnahmen schreiben, die Studentenbühne wurde aufgelöst und so weiter. Also große administrative Wirkungen eines kleinen Kunstwerks. Ich möchte einfach mal fragen, wie Du das von heute aus siehst?

H. M.: Ich erinnere mich, der Karl Mickel, als er den Durchlauf gesehen hatte – oder einen Teil davon, weil der damals auch in Karlshorst gearbeitet hat – der sagte, für ihn wär die Formel für das Stück: Der Weltgeist arbeite auch in den kleinsten Köpfen. Und inzwischen hat sich der Weltgeist zurückgezogen und

Gespräch mit Heiner Müller

die kleinen Köpfe sind übriggeblieben. Und das war einfach ein ungeheuer günstiger historischer Moment. Und der ist verpaßt worden. Ich weiß nicht, was da meine Schuld daran war. Vielleicht gab es da auch eine. Vielleicht hätte man einen Kompromiß machen müssen. Aber das war, glaube ich, schon nicht mehr möglich. Da war die Situation schon zu angeheizt. Weil, es gab einen Kontext: Es ging ja nicht nur um dieses Stück. Da gab es irgendeine Ausstellung junger Künstler in der Akademie, die als irgendein Einbruch oder ein Rohrbruch empfunden wurde. Dann irgendein Programm – ich kannte das alles gar nicht, weder die Ausstellung noch das andere Programm – von dem Kabaratt „Pfeffermühle“. Und das war auch ein Rohrbruch. Und dann kam dieser Rohrbruch. Und das war dann alles plötzlich –

M. S.: – die Sintflut –

H. M.: Das war die Sintflut, genau. Und dann mußte ein Damm gebaut werden.

M. S.: Und dann gab es vor allen Dingen den 13. August vorher.

H. M.: Ja.

M. S.: Der Tragelehn erzählt immer die Geschichte, daß Ihr nach den ganzen Auseinandersetzungen von Kneipe zu Kneipe gezogen seid, Euch ungeheuer besoffen habt, und Du hast bei jedem Schnaps gesagt: „Mit Realismus geht's eben nicht“.

H. M.: Na, das ist ja nichts Neues. Dasselbe ist passiert mit dem Sturm und Drang, mit Goethe und mit Schiller. Und jetzt sind wir in Weimar. Oder jeder hat sein eigenes Weimar jetzt.

Komödie und Zettelkasten

Marianne Streisand

Leider hat Müller seinen eigenen Wunsch, „mal eine Komödie (zu) schreiben“, nicht realisiert. Noch in seiner „Notiz 409 Oktober 1995“ gibt es die Worte „Man sollte Komödien schreiben“.¹ Unter den über 40 Dramen, die er geschrieben hat, ist es mit ausdrücklich als „Komödie“ bezeichneten Stücken bei „Weiberkomödie“ und „Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ geblieben. Komödien sind rar in seinem Werk, wie gute Komödien überhaupt rar sind in der deutschen Literaturgeschichte. Was fällt uns ein, wenn wir deutschsprachige Komödien nennen sollen? Sicherlich Lessings „Minna von Barnhelm“, Lenz' „Hofmeister“, Kleists „Zerbrochener Krug“ und „Amphitryon“, Hauptmanns „Biberpelz“, Sternheims „Hose“, Horvaths „Wiener Wald“, Brechts „Pantaleon“, Dürrenmatts „Besuch der alten Dame“ und Frischs „Don Juan“. Gewiß gehört „Umsiedlerin“ in diese Reihe, auch wenn es sich unter Literaturhistorikern noch nicht herumgesprochen hat. Aber auch diese deutsche Komödie ist, wie die meisten anderen, keine „reine“ Komödie, eher eine Mischtechnik aus Tragödie, Historie, Satire, Grotteske und Komödie.

Komödie war Müllers Sache nicht – jedenfalls nicht vordergründig. Sein beharrliches

Insistieren auf der tragischen Weltsicht, auf einem Tragödienkonzept von Geschichte, machte seine Texte für die deutsche Gegenwart so wichtig – gerade zu Zeiten, da die Philosophie und Politik die Widerspruchslosigkeit kreierte hatten.

Gewissermaßen als Ausgleich las er seine eigenen Stücke selbst als Komödien. „Lohndrücker“ ist“, sagt er an anderer Stelle in diesem Gespräch, „ja auch eine Komödie. Von der Struktur her sind die Konflikte eher komisch“. Die zweite Fassung von „Korrektur“ nennt er „Kabarett“. „Quartett“ sei, heißt es in einem anderen Interview, „doch auch wirklich eine Komödie [...] Da (ist) doch auch ‚Charleys Tante‘ drin.“² „Wenn man ‚Hamletmaschine‘ nicht als Komödie begreift, muß man mit dem Stück scheitern.“³ Und zusammenfassend: „Ich finde ja fast alle meine Stücke relativ komisch.“⁴

Komik haben auch die Interviews, die Müller gegeben hat. Seit Bergson wissen wir, daß Komik dort entsteht, wo etwas Lebendiges von etwas Mechanischem überdeckt wird; er eröffnete eine Perspektive auf die soziale Dimension des Lachens. „Steifheit ist das Komische, und das Lachen ihre Strafe“, schreibt Bergson.⁵ Müllers Interviews ma-

chen uns Lachen, weil sie so häufig den normalen, den geraden und steifen Gang der Gedanken durchbrechen. Seine Antworten geben dem Gespräch oft eine unerwartete Wendung, sie werfen es aus der Bahn und überschreiten den Ernst dessen, was ordnungsgemäß zu einer Sache gehört. Insofern ist, wie Müller schon in den 50er Jahren in einer Rezension über Günter Grass zitiert, das „Lachen eine Kapitulation des Denkens.“⁶ Durch eine Anekdote, eine witzige Geschichte, eine komische Erzählung stellt er innerhalb eines Interviews ein Thema oft in einen ganz anderen Zusammenhang; es kann dann auf einem anderen Niveau weiterverhandelt werden. Dabei ist sein Gestus scheinbar stets mitgehend, selten konfrontativ. Durch das Lachen macht er den Gesprächspartner zum Bundesgenossen gegenüber dem Sachverhalt, über den gelacht wird; durch den Witz ist er es, der den Level bestimmt, auf dem geredet wird. Es ist ein Sprach-Spiel von Nähe und Distanz, das theatrale Dimensionen hat. Müller verfügte offensichtlich über ein Arsenal von Anekdoten und Geschichten, die sich um ein bestimmtes Thema gruppieren. Einen Zettelkasten mit Geschichten, Reflexionen, Erinnerungen, Anekdoten; ein Kasten mit Konstruktionselementen des Erzählens. Aus ihm werden, jeweils abhängig von Situation und Dialogpartner, ein oder mehrere Zettel gezogen. Sie variieren ein Thema, aber sie wiederholen sich auch. So kommt es in vielen Interviews zu den immergleichen Geschichten als Antworten auf bestimmte Fragen. Wer mehrere Interviews, auch die in seiner Autobiographie zusammengefaßten, gelesen hat, dem begegnen sie dann wie alte Bekannte wieder. Es ist dieses Phänomen, was mich auch an dem alten, eigentlich eineinhalbstündigen Interview, das damals nicht veröffentlicht werden

konnte, interessiert. Müller hat stets betont, daß ihn an einem Thema eigentlich nur das „Skelett“ interessiere. Die Geschichten aus dem Zettelkasten beinhalten jene Perspektive auf dieses „Skelett“, die Müller für eigentlich relevant hielt, die ihn daran interessierte. Im wiederholten Erzählen werden sie geschliffen und verdichtet. So werden seine Geschichten immer pointierter; sie erreichen die kürzest mögliche, die reduzierteste sprachliche Fassung. Im Gespräch kommen sie oft abrupt, ohne Überleitung. Beim Lesen oder Zuhören der Interviews weiß man zunächst oft gar nicht, was diese oder jene Geschichte eigentlich mit dem Thema zu tun hat; was diese oder jene Kurzformel eigentlich meint. Zuerst verblüffen seine Antworten durch ihre Lakonik, ihren Witz und ihre intellektuelle Schärfe. Es ist, was Müller in seinen zahlreichen und durchaus gesprächigen Interviews zu einem Thema sagte, das Gegenteil von „redselig“. Er „sprach“ sich nicht „aus“ in einem Gespräch. Das Private wurde nicht als Privates öffentlich gemacht. Ob eine Geschichte „authentisch“ war, war kein spannender Punkt. Er trat im Dialog nicht, wie es bei Sennett heißt, ein in einen „Tauschhandel mit Intimitäten.“⁷ Was ihn offenbar interessierte, war, gesprächsweise die eigene Erfahrung, das eigene Erlebnis wieder in historisches „Material“ zu verwandeln – auch da, wo es sich um eine höchst private Erfahrungen handelte. Wie in seinen poetischen Texten wird auch im Gespräch die private Katastrophe, das subjektive Erlebnis so rückverwandelt in fremdes, sprechendes Material. Und damit verhält es sich beim Erzählen aus dem Zettelkasten ähnlich wie beim Witz. Er „mag eine scheiternde Handlung zum Inhalt haben, in dem Moment, da er erzählt wird und ankommt, wird dieses Erzählen eine gelingende Sprachhandlung.“⁸

Anmerkungen

- ¹ Heiner Müller: Notiz 409 Oktober 1995. In: Bruchstücke von Heiner Müller. Düsseldorfer Schauspielhaus. Programmheft. Spielzeit 1995/96. S. 43.
- ² Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Frankfurt/Main 1986. S. 139.
- ³ Ebenda. S. 115.
- ⁴ Ebenda. S. 139.
- ⁵ Henry Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. (1900) Frankfurt/Main 1988. S. 23.
- ⁶ Heiner Müller: Die Kröte auf dem Gasometer. (1957) In: Heiner Müller: Rotwelsch. Berlin 1982. S. 125.

⁷ Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. (1974). Frankfurt/Main 1986. S. 24.

⁸ Rainer Warning: Vom Scheitern und vom Gelingen komischer Handlungen. In: Das Komische. Hg. von W. Preisendanz und R. Warning. München 1976. S. 377.

Anschrift der Verfasserin:

Hufelandstr. 26
10407 Berlin

Von Müller über Mudrooroo zu Brecht

Die Wiederentdeckung des Lehrstücks im interkulturellen Schaustück Ein Interview mit Gerhard Fischer

Überarbeitete Abschrift eines Interviews mit Ingrid Strewe für den NDR Kultur-Report, gesendet in der ARD am 26. 1. 1996. Anlaß war die Premiere des Stücks „The Aboriginal Protesters Confront the Proclamation of the Australian Republic on 26 January 2001 with a Production of ‚The Commission‘ by Heiner Müller“ von Mudrooroo im Performance Space, Sydney, am 11. Januar 1996. Regie und Choreographie: Noel Tovey; Konzept, Dramaturgie und Übersetzung: Gerhard Fischer; Ausstattung und Kostüme: Andrew Raymond; Schauspieler: Justine Saunders, Rachael Maza, Victoria Kennedy, Gary Cooper, Glenn Shea, Billy McPherson; Tänzer: Sue-Ann Williams, Jason Moore.

Der Text des kombinierten Mudrooroo/Müller-Stücks ist zusammen mit Müllers Originaltext und anderen Materialien, die das Projekt dokumentieren, veröffentlicht in: The Mudrooroo/Müller Project. A Theatrical Casebook, ed. G. Fischer (New South Wales University Press, 1993); beachten Sie den Rückblick von Arlene Teraoka im Brecht-Jahrbuch 19, 1994.

NDR Kultur-Report: Gerhard Fischer, Sie sind für die Idee und das dramaturgische Konzept des Mudrooroo/Müller-Stücks verantwortlich. Wie kam es zu dem Projekt, Müllers ‚Der Auftrag‘ von australischen Aborigines spielen zu lassen?

Gerhard Fischer: Das Ganze ist Teil meiner eigenen Auseinandersetzung mit Heiner Müller und meiner Arbeit in Sydney als Germanist bzw. Theaterwissenschaftler. Es fing an 1987, im Vorfeld der 200-Jahr-Feier in Australien, die ja praktisch zeitgleich mit der 200-Jahr-Feier der französischen Revolution stattfand. Müllers Stück handelt von der Mission französischer Revolutionäre nach Jamaika, die dort einen Sklavenaufstand gegen die britischen Kolonialherren anzetteln sollen; zur gleichen Zeit schickt die britische Regierung eine Flotte mit Sträflingen und Militärs nach Australien, und es beginnt die Kolonisierung, die Vertreibung und Ausrottung der Aborigines, der kulturelle Genozid. Hier werden die beiden Seiten der europäischen Aufklärung als Zivilisationsprojekt

deutlich. Es hat mich gereizt, diesen Widerspruch theatralisch zu verarbeiten und produktiv zu machen.

NDR: Wie kam es zur Zusammenarbeit mit Mudrooroo?

G. F.: Ich merkte bald, daß es nicht ausreichen würde, wenn der ‚Auftrag‘ nur von schwarzaustralischen Schauspielern gespielt würde. Der Text ist zu fremd, zu ‚anders‘: er mußte ‚aboriginalisiert‘ werden. Ich arbeitete zunächst mit dem Regisseur Brian Syron zusammen, ein Aborigine, der inzwischen leider verstorben ist, und er schlug vor, einen Aborigine als Autor hinzuzuziehen. Das war dann Mudrooroo, der von Müller noch nie gehört hatte, aber von seinem Text fasziniert war. Von daher entwickelte sich die Idee, einen Rahmentext um das Müller-Stück herum zu konstruieren. Müller war von Anfang an über das kooperative Projekt informiert, aber er war nie selbst direkt beteiligt. Das dramaturgische Modell war übrigens nicht ‚Marat/Sade‘, wie man angesichts des langen Titels vermuten könnte, sondern eine Produktion des Berliner Grips-Theaters von 1984, ‚Voll auf der Rolle‘, an der ich damals mitgearbeitet habe. Da gibt es den gleichen Vorgang. Wir sehen eine Theaterprobe auf der Bühne, ein historisches Stück wird zum zeitgeschichtlichen Lehrstück innerhalb eines sehr pointiert aktuellen multikulturellen Schaustücks, durch Umbesetzungen kommen Konflikte und Dynamik in das Spiel, usw.

NDR: Wie gestaltete sich die Kooperation mit Mudrooroo?

G. F.: Mudrooroo ist Romanschriftsteller, Essayist, Lyriker, er ist kein Dramatiker. Die Dramaturgie stammt von mir, d. h. die Verknüpfung oder Verzahnung der beiden Geschichten; von Mudrooroo stammen die Charaktere der Aborigines, die Dialoge, und der brillante Einfall, die Handlung des Stücks in das Jahr 2001 zu verlegen und mit der Frage der Republik in Australien zu verbinden. Die Zusammenarbeit – wir haben 1991 über drei

Von Müller über Mudrooroo zu Brecht

Monate an dem Text gearbeitet – verlief natürlich nicht ohne Spannungen. Mudrooroo stand ja vor der Herausforderung, dem Müller-Text, diesen sehr streng formalisierten und durchkomponierten Textblöcken, die einen leicht überwältigen können, seinen eigenen Text entgegenzusetzen und zu behaupten: keine leichte Aufgabe. Dabei wurde Müllers Text manchmal zum Prügelknaben, auf den gehörig eingedroschen wird. Aber es gibt natürlich genug Gründe, sich mit Müller kritisch auseinanderzusetzen.

NDR: Was sind die einzelnen Punkte der Kritik an Müller in Mudrooroos Stück?

G. F.: Kritisiert wird die Rolle der Frauen und eine bestimmte, für Müller typische Metaphorik: die Revolution ist eine Hure, der Verrat ist eine Frau, usw. Kritisiert wird außerdem Müllers Geschichtsverständnis: Müller erzählt die Geschichte der gescheiterten Revolutionen in Europa: auf die Französische folgte Napoleon, auf die russische Stalin. Nach dem Kollaps des Sozialismus gibt es nur noch Vergangenheit und Gegenwart, keine Zukunft; das utopische Denken ist blockiert durch den konkurrenzlos herrschenden Konsumkapitalismus, den Müller als ewige Gegenwart des Werbefernsehens beschreibt. Das ist sehr konsequent nihilistisch, typisch für Müller. Mudrooroo beschreibt den Text als ‚circular essay in defeat‘ und als ‚European as hell‘. Für die australischen Aborigines ist Müller letztlich unakzeptabel: Sie müssen ihr Überleben für die Zukunft organisieren, ihren eigenen Beitrag zur politischen Gestaltung Australiens einbringen, ihre eigene komplexe Identität und Kultur gegenüber der übermächtigen europäischen behaupten.

NDR: Was geschieht eigentlich mit Müllers Stück in der Bearbeitung?

G. F.: Wir sind eigentlich sehr Müller-konform vorgegangen, d. h. wir haben nach dem Vorbild von Heiner Müller selbst gearbeitet. ‚Der Auftrag‘ wird benutzt als Material: es wird ‚demontiert‘ und dann in ein anderes Stück hineingemontiert. Daraus entsteht ein neues Stück: ein hybrides, multikulturelles Gesamtkunstwerk verfaßt von einem syntheti-

schen deutsch/australischen Autor, Mudrooroo Müller.

Der Wortlaut von Müllers ‚Auftrag‘ bleibt unangetastet. Das Stück wird sozusagen *in toto* dramatisch eingerahmt, und damit in seiner Andersartigkeit kenntlich gemacht. Man könnte auch sagen, in der alten philosophischen Bedeutung: es wird dreifach ‚aufgehoben‘. Wir waren sehr betroffen, als wir während der Proben von Heiner Müllers Tod hörten. Die Schauspieler lieben seinen Text, und sie haben dem toten Heiner Müller hier in Sydney ein sehr lebendiges Denkmal gesetzt.

NDR: Sie bringen Mudrooroo, Müller und Brecht zusammen, dazu als Schauspieler und Performer australische Aborigines, und als dramaturgisches Modell ein Stück der Berliner Grips-Theaters. Eine abenteuerliche Mischung!

G. F.: Das Müller-Material erscheint darin als Lehrstück, d. h. es wird zum Katalysator, um Probleme der Aborigines abzuhandeln: ihre Stellung zur geplanten Republik und zur weißen Gesellschaft, die Frage nach der Identität der Aborigines, die Suche nach einem authentischen schwarzen Theater, usw. Wir halten uns an Heiner Müllers Satz: Brecht gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat. Das gilt für uns auch für Müller. Pikanterweise kehren wir damit zu Brecht und zum Lehrstück zurück, von dem sich Müller ja schon vor zwei Jahrzehnten verabschiedet hatte. Durch die interkulturelle Dynamik und die Einbettung in ein multikulturelles australisches Zeitstück gewinnt das Lehrstück hier natürlich eine neue, sehr aktuelle Dimension.

Den Beitrag des Grips-Theaters hat Rolf Michaelis in der ‚Zeit‘ sehr schön formuliert, ohne es zu wissen: In dem Mudrooroo-Stück werden Akteure und Zuschauer mit der ‚irrwitzigen Hoffnung ... auf Frieden und auf die Auferstehung der Lebenden‘ entlassen. Bei Müller geht es um die ‚Befreiung der Toten‘, hier geht es um die Befreiung der Lebenden. Das Grips-Theater bedeutet für mich die große und wichtige Gegenposition zu Heiner Müller im deutschen Theater der Gegenwart. So etwas sieht man vielleicht nur aus der Distanz. Mit seiner Formulierung hat Mi-

Von Müller über Mudrooroo zu Brecht

chaelis genau das Programm des Berliner Grips-Theaters beschrieben. In Stücken wie ‚Voll auf der Rolle‘, ‚Ab heute heißt du Sara‘ oder ‚Linke Geschichte‘ geht es auch immer um Geschichte, um einen Dialog mit den Toten – genau wie bei Müller – aber etwas anderes kommt hinzu: die ‚irrwitzige Hoffnung auf Frieden und auf die Auferstehung der Lebenden‘.

NDR: Sie sagen, die Aborigines ‚gebrauchen‘ Müller. Hat sein Text einen ‚Gebrauchswert‘, um einen Lieblingsausdruck Brechts zu benutzen?

G. F.: Der ‚Gebrauchswert‘ deutet die interkulturellen Grenzen des Projekts an. Man kann das metaphorisch mit dem Begriff ‚Tvoocking‘ (TWOC-ing) erklären. Er steht für: ‚Taking With Our Consent‘ – d.h., sich eine Sache ohne Erlaubnis aneignen. Es ist australischer Polizeijargon für eine Art von Autodiebstahl – kein großes Verbrechen, es wird kaum oder gar nicht verfolgt. Es ist Diebstahl, aber nicht um etwas zu besitzen, sondern um es zu gebrauchen. Bei bestimmten jungen Leuten – häufig Aborigines – ist es sehr in Mode: man leiht sich ein Auto für eine Spritzfahrt aus; wenn der Tank leer ist, läßt man es stehen.

Auf Heiner Müller angewendet: we take Müller's text for a ride. Wenn nun dieser Text ein Auto ist, dann stellt sich die Fra-

ge: Was für ein Auto? Ich würde sagen, kein Mittelklassewagen (das träfe eher auf die Texte von Rolf Hochhuth zu), sondern ein Spitzenprodukt der deutschen Automobilindustrie, ein BMW der 7er Reihe oder ein S-Klasse Mercedes-Benz: jede Menge Power, das Letzte an Design und High-Tech. Wenn man das so sieht, versteht man auch die Attraktion, die die Texte Heiner Müllers auf Theatermacher und Intellektuelle in der ganzen Welt ausüben. Für die Aborigines bedeutet es, sich ein Spitzenprodukt der europäischen Kultur anzueignen, es zu meistern und zu beherrschen. Das ist eine befreiende Erfahrung: eine Art von EMPOWERMENT. Aber bei ‚Tvoocking‘ gelten lokale Regeln: wenn der Tank leer ist, ist es ein Vehikel wie jedes andere und wird am Straßenrand oder im Graben zurückgelassen. Das heißt, letztendlich müssen die Aborigines ihren eigenen Weg gehen. Deshalb lehnen sie am Ende Müllers Stück ab – aber erst nachdem sie es sich angeeignet und gespielt haben: Das Lehrstück spielen, um es zu überwinden.

Anschrift Gerhard Fischer:

University of New South Wales
Department of German Studies
Sydney 2052
Australien

Multiplik

Das Fort- und Weiterbildungsprogramm des Bundesverbandes Theaterpädagogik. Ein neuer Service für seine Mitglieder

Erklärtes Ziel des Bundesverbandes Theaterpädagogik e. V. ist die Qualifizierung theaterpädagogischer Arbeit. Fast tautologisch zu erwähnen, daß die Umsetzung dieses Anspruchs mit der Qualifizierung der praktizierenden Theaterpädagoginnen und -pädagogen beginnen muß. Bei der Frühjahrs-Fachtagung des Bundesverbandes im April 1996 in Remscheid zum Thema „Fort- und Weiterbildung der Aus-, Fort- und Weiterbildner“ diskutierten Mitglieder und Gäste Notwendigkeit und Schwerpunkte eines zu erstellenden Fortbildungsprogramms.

Der Bundesverband Theaterpädagogik stellt nun unter dem Namen *Multiplik* erstmals ein eigenes Fort- und Weiterbildungsprogramm vor, das jedoch auch Angebote von Mitgliedsinstitutionen miteinbezieht, die wir besonders empfehlen. Das Programm wendet sich vornehmlich an ausgebildete und berufserfahrene Theaterpädagoginnen und -pädagogen, die selbst möglichst in theaterpädagogischer Aus-, Fort- und Weiterbildung tätig sind, die also als theaterpädagogische Multiplikatoren und Multiplikatorinnen wirken. Bei Veranstaltungen des Bundesverbandes sind in erster Linie seine Mitglieder angesprochen, bei ggf. noch freien Plätzen haben jedoch auch Nichtmitglieder die Möglichkeit zur Teilnahme. Bei Veranstaltungen von Mitgliedsinstitutionen erhalten Mitglieder des Bundesverbandes einen Preisnachlaß.

Multiplik will langfristig verschiedene Bedürfnisse abdecken:

1. Es will authentische Einblicke in die Theaterarbeit aktuell wichtiger, epochemachender Schulen und Ansätze gewähren. Diese erste Säule will also fachinterne Impulse nutzbar machen, will erfrischen und auffrischen.

2. Es will den fachfremden Blick nicht-theatraler Künste und Arbeitsfelder auf zentrale Aspekte des theatralen Metiers und der ästhetischen Praxis zulassen. Die zweite Säule will die Konfrontation und Diskussion mit anderen künstlerisch-ästhetischen und wissenschaftlichen Disziplinen herbeiführen: grenzüberschreitend – interdisziplinär – polyästhetisch.
3. Es will persönlichkeitsstabilisierende und praxisreflektierende Hilfen für einen pädagogisch fordernden Berufsalltag (Vermittlungskompetenz, Gruppenpädagogik, Konfliktmanagement, pädagogisches Selbstverständnis) bereitstellen. Diese dritte Säule stellt Bedingungen und Möglichkeiten des bildenden, erzieherischen, vermittelnden Anspruchs – kurz: stellt das pädagogische Standbein theaterpädagogischer Arbeit in den Vordergrund. Die Person des Theaterpädagogen/der Theaterpädagogin ist zentrales Thema.
4. Es will inhaltlich-technische Hilfestellung geben bei Fragen des Marketings, funktioneller und inhaltlicher Evaluation, corporate identity etc. Diese vierte Angebotssäule widmet sich einem oft vernachlässigten Aspekt theaterpädagogischer Praxis: dem Fragenkomplex, wie sich theaterpädagogische Arbeit begründet, wie sie sich nach außen verkauft und wie sie sich zweckmäßig reflektiert.

Starten soll das Programm mit folgenden Angeboten:

1. „Romeo und Julia“ – Spielplanbezogene Arbeit am Theater. Fortbildung mit Eva Bal.
2. Körpertheater – die Dramaturgie des Schauspielers. 7. Internationales Theaterseminar in Remscheid.
3. Supervision – eine Einführung in Methoden und ihre Anwendung für TheaterpädagogInnen. Leitung: Gitta Martens.

Multiplik

Heft 1

*Vom Entstehen einer Tradition /
Dreißig Jahre Odin Teatret*

Heft 2

*Alphabet, Boxer, Computer /
Theater transversal gesehen*

Heft 3

*Das Lernen zu Lernen. ISTA /
Internationale Schule für
Theateranthropologie*

Heft 4

*Drei Theater, drei Perspektiven:
Forced Entertainment, Gardzienice,
Hotel Pro Forma*

FLAMBOYANT

*Schriften zum Theater
erscheint viermal pro Jahr*

*Das nächste Heft erscheint im
November 1996 mit Beiträgen über die
aktuelle Arbeit des
Workcenter of Jerzy Grotowski*

STUDIO 7 &
INTERNATIONAL
THEATRE ENSEMBLE e.V.
Vitalisstr. 386
D 50933 Köln
Telefon & Fax: 02 21 / 49 53 50

I. „Romeo und Julia“ – Spielplanbezogene Arbeit am Theater

Eva Bal, Intendantin und Regisseurin des „Spelteaters Gent“ in Belgien, möchte in dieser Fortbildung zeigen, wie sie sich einem Stück auf verschiedenen Wegen annähert und wie sich in der Arbeit ein produktiver Dialog zwischen der Lebenswirklichkeit der Spieler und der eigenen Zielsetzung des Spielleiters bezogen auf ein Stück entwickeln kann.

Ihr Zugang zeichnet sich besonders durch die Verbindung und Verknüpfung der verschiedenen Disziplinen aus: So stehen Bewegung, Musik, Text, Bühnenbild und Tanz in ihrer Arbeit gleichberechtigt nebeneinander.

Die Fortbildung richtet sich an Theaterpädagogen, die ausschließlich am Theater und dort bezogen auf die Inszenierungen des Hauses arbeiten. Stoffe des Spielplans szenisch zu vermitteln, Jugendliche spielerisch auf Theaterbesuche vorzubereiten, Inszenierungsinhalte transparent zu machen, ohne viel vorzugeben – das alles sind klassische Aufgaben jener Theaterpädagogen, die spielplanbezogen arbeiten. Am Beispiel „Romeo und Julia“ will Eva Bal an diesem Wochenende Arbeitsweisen für die eigene Praxis vermitteln. Es besteht die Möglichkeit zum Aufführungsbesuch.

Eva Bal hat sich nicht zuletzt durch ihre Gastspielreise im Frühjahr 1992 mit der Inszenierung „Lauras Landschaft“ einen Namen in Deutschland gemacht und das flämische Kinder- und Jugendtheater dem deutschen Publikum vorgestellt.

Zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses stand der genaue Termin (Frühjahr '97) noch nicht fest. Ort ist wahrscheinlich Hamburg, Thalia Theater.

Nähere Informationen erhalten Sie über den Bundesverband Theaterpädagogik, Genter Straße 23, 50672 Köln oder am Thalia Theater bei Christiane Rinsche, Tel.: 040/32814-137.

2. Körpertheater – die Dramaturgie des Schauspielers

Schauspieler/innen finden ihr Ausdrucks-Material über Körperarbeit und Improvisation in Auseinandersetzung mit der Rollenfigur, dem Text, und der dramatischen Konstellation. Die Regie setzt dieses dann im Sinne einer „Körper-im-Raum-Dramaturgie“ in Szene. Was dabei herauskommt, ist ganz verschiedenartig. Denn so, wie das Theater heute mit Traditionen spielt, kulturell verschiedene Theaterformen nutzt und elektronische Medien einbezieht, konfrontiert es mit einer reichen Formensprache. Die Grenzen des eigenen Mediums werden bewußt eng ausgelotet oder übersprungen. Da erlebt man zum einen die Wurzel des Theaters: das Erzählen von Geschichten; zum anderen das multimediale Spektakel, die Provokation.

Diese Vielfalt ist oft gleichzeitig zu sehen. Und doch gibt es Gemeinsamkeiten, vor allem in der Betonung des Schauspielers als Bedeutungsproduzenten und -träger. Die Verbindung von Körper, Tanz, Bewegung im Verhältnis zum Text wird dabei herausgestellt und die grundlegende menschliche Fähigkeit, dank Phantasie und Imagination Symbole zu schaffen, Mehrdeutigkeit zu produzieren, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verbinden, und dem Publikum Raum zu geben, Sinnenfreude zu erleben und Sinn selber zu konstruieren.

Das diesjährige Theaterseminar vermittelt exemplarisch die Breite der heute im Bereich Körpertheater praktizierten Wege und Ansätze: Storytelling als Spiel mit kleinen bedeutungsvollen Gesten zwischen Legende und Aktualität; Biomechanik als Grundlage artistischer theatraler Ausdrucksfähigkeit und Zitat der Avantgarde. Die kollektive Arbeitsweise als Basis des kreativen Prozesses, Formenvielfalt und Symbiose von Theater, Tanz, Musik und Raum.

Voraussetzungen:

Das Seminar wendet sich an Theaterpädagog/innen und Schauspieler/innen, Regisseur/innen mit fundierter Praxiserfahrung. Das Seminar ist eine Spezialisierung im Rahmen des Curriculums Theaterpädagogik. Die Unterrichtssprachen sind deutsch und englisch.

Die Workshops werden geleitet von: **Anton Adassinsky** (Derevo Company/GUS), als Pantomime und Rockmusiker war er in den 80er Jahren mit seinem „gigantischen Agit-Prop-Quasi-Totalen-Theater“ eine Sensation in der ehemaligen Sowjetunion. Später gründete er die Derevo Company, deren Produktionen durch Form- und Stilvielfalt auffallen und sich jeglicher Klassifikation entziehen. Ausgangspunkt seiner Arbeit ist die Motivation, sich auf die Bühne zu stellen.

Mario Delgado (Cuatrotablas/Peru) ist Regisseur und Leiter dieses 25 Jahre alten Theaters, das zu den wichtigsten im Avantgardebereich zählt. Es verbindet künstlerische Arbeit und Ausbildung in einer Theaterschule mit eigenen Methoden der Theaterpädagogik: intensives Körper- und Stimmtraining und eine kollektive Arbeitsweise im kreativen Prozeß. Im Spiegel dramatischer Figuren und ihrer Situationen demonstriert er seine Methode der Konstruktion einer Bühnenfigur.

Ralf Räufer (BRD) lernte als Schauspieler die Arbeit von Grotowski und Barba kennen, um sich dann als Schüler von Genadi Bogdanov (GUS) mit der Biomechanik Meyerholds auseinanderzusetzen. Biomechanik als eine spezielle Methode des Körpertrainings war in der Sowjetunion verpönt. Nikolai Kustor, von 1928 bis 1938, dem Mord an Meyerhold, Instrukteur für Biomechanik an dessen Theater, gab sie heimlich an Bogdanov weiter.

Guandaline Sagliocco

(Frankreich/Norwegen) erhielt ihre Ausbildung an der Ecole des Bouffons in Paris, arbeitete mit verschiedenen Theatern (u. a. Roy Hart) bevor sie in Norwegen beim Grenland Friteater ihren Stil als Clown mit der roten Nase, der kleinsten Maske der Welt, fand und als Geschichtenerzählerin in direktem Kontakt mit dem Publikum die Freude am Erzählen, an Geschichten und Legenden auf poetische Weise verkörperte.

Die Veranstaltungsreihe „Internationales Theaterseminar“ ist ein Kooperationsprojekt der Akademie Remscheid mit dem Projekt „Unter Wasser fliegen“ Wuppertal und dem Theaterpädagogischen Zentrum Köln.

Multiplik

Termin: 6.-10. Januar 1997
 Leitung: Gitta Martens
 Mitarbeit: Kordula Lobeck de Fabris („Unter Wasser fliegen“)
 Kosten: 550,-DM incl. Unterkunft und Verpflegung.
 Für Mitglieder des Bundesverbandes Theaterpädagogik: 530,-DM
 Anmeldung: Die Anmeldung erfolgt mit der Überweisung des Teilnahmebeitrages. Zusagen werden in der Reihenfolge der Einzahlungen erteilt. Es stehen maxi-

mal 60 Plätze zur Verfügung. Ab Ende September 1996 wird ein Sonderprospekt erscheinen, der beim TPZ Köln angefordert werden kann. Anmeldungen bitte frühzeitig richten an: TPZ Köln, Genter Str. 23, D-50672 Köln, Tel.: (0221) 521718 oder 526304. Überweisungen auf das Konto des TPZ Köln: Stadtparkasse Köln, Konto Nr. 11962040 (BLZ. 370501). Stichwort: 7. Internationales Theaterseminar

3. Supervision – eine Einführung in Methoden und ihre Anwendung für TheaterpädagogInnen

Der Bundesverband Theaterpädagogik stellt seine *Frühjahrs-Fachtagung* unter das Thema „Supervision“. Der Verband hat sich seit seiner Gründung u. a. zur Aufgabe gemacht, theaterpädagogische Arbeit auf hohem Niveau zu fördern und zu reflektieren. Die Theaterpädagogik muß sensibel auf aktuelle Veränderungen des Theaters, der gesellschaftlichen Bedürfnisse und des Marktes reagieren. Das erfordert einen ständigen

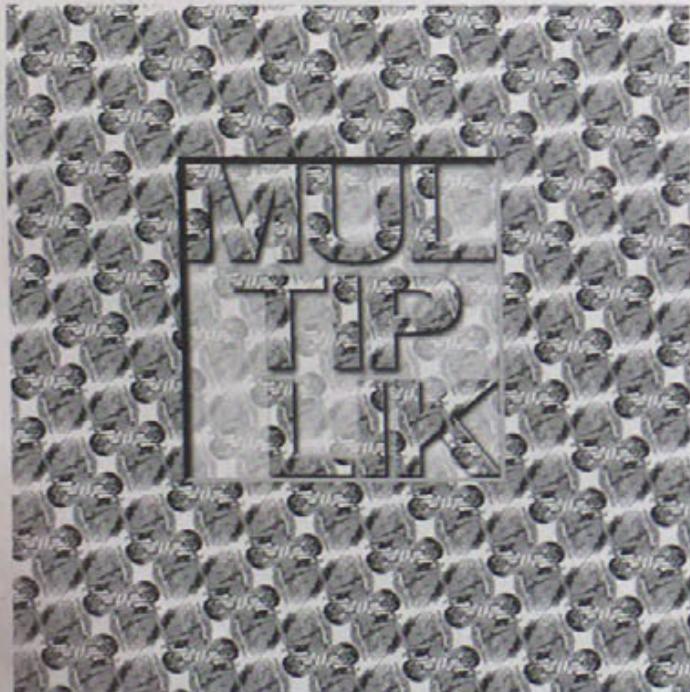
Reflexionsprozeß. Wir halten Supervision für ein wichtiges Instrument der beruflichen Reflexion und möchten mit dieser Fachtagung zur weiteren Professionalisierung beitragen.

Inhalte:

- Einführungsreferat „Entwicklung und Stand der Supervision“,
- Praktische Demonstration von Supervision mit verschiedenen methodischen Ansätzen (Themen werden von den Teilnehmern eingebracht),
- Auswertung der Erfahrungen, praktische (berufspolitische) Konsequenzen, z. B. Aufbau eines Netzwerkes von regional verfügbaren SupervisorInnen.

In die Fachtagung integriert ist die Mitgliederversammlung des Bundesverbandes. Zur Fachtagung sind Nicht-Mitglieder herzlich willkommen. Ausführlichere Informationen können ab Januar beim BUT abgerufen werden, bzw. werden mit dem Mitglieder-Rundbrief verschickt.

Termin: 25.-27. 4. 1997.
 Ort: Akademie Remscheid.
 Leitung: Gitta Martens und Helga Daniels.
 Kosten: Der Teilnehmerbeitrag steht noch nicht fest / BUT-Mitglieder erhalten Ermäßigung.
 Anmeldung: Bundesverband Theaterpädagogik, Genter Str. 23, 50672 Köln, Tel.: 0221/95210-93, Fax: 0221/95210-95.



Benno Bessons Arbeit an den „feinen Unterschieden“

Eine Weise differenzierter Lehrstück-Spielleitung

Gerd Koch

Drei Aspekte will ich mit den folgenden Zitaten als fürs Lehrstück-Spiel wichtig beleuchten: Entzerrten von Alltagserfahrungen, aufmerksamem Wahrnehmen und Kommunizieren (alles verbunden mit einer Art ethnologischem Blick des Staunens):

1. *Florian Vaßen wird in einem unveröffentlichten Protokoll über seine Arbeit im Goethe-Institut von São Paulo (Brasilien) vom 25. 6. 1996 so zitiert: „Das Lehrstück-Spielen bietet die Möglichkeit, erstarrtes Alltagsbewußtsein aufzulösen und sich neuem Erfahren auszusetzen. Selber agieren und spielen, sich selbst und andere beobachtend reflektieren, könnte... sogar heute noch zu eingreifendem Verhalten führen - trotz der unüberschaubaren gesellschaftlichen Verhältnisse.“*
2. *Mit Ralf Längbacka (1964 in seinem Dialog über Brecht) gesprochen (gefunden als Notiz im Theater-Museum Helsinki 1996): „wenn du Brechts theoretische Schriften in ihrer Gesamtheit ansiehst, begreifst du bald, dass es nicht um das Festhalten von ewigen Werten und ewigen Normen geht, in ihnen ist ständig dialektische Bewegung, die mit den Ergebnissen der praktischen Arbeit verbunden sind, sie sind keine absoluten Zielvorgaben, sondern nur relative Zielsetzungen.“ Exemplarisches Lehren und Lernen kommt bei Brecht mit sozialer und sozialforscherischer Phantasie zusammen: Produktives Lehren und Lernen!*
3. *Brechts Prolog zu „Die Ausnahme und die Regel“ (1930) kann hier - verallgemeinert - als sozialkommunikative Spiel-Regel, die in ein Stück „eingeschrieben“ wurde, gelten:*

„Betrachtet genau das Verhalten der Leute:
Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd.
Unerklärlich, wenn auch gewöhnlich.
Unverständlich, wenn auch die Regel.
Selbst die kleinste Handlung, scheinbar einfach
Betrachtet mit Mißtrauen! Untersucht, ob es nötig ist
Besonders das Übliche!
Wir bitten euch ausdrücklich, findet
Das immerfort Vorkommende nicht natürlich!“

Brechts „Die Ausnahme und die Regel“ als Kommunikationsgrundlage

Diese Regel(n) personifizierte meines Erachtens der Brecht-„Schüler“ und natürlich längst eigenständige Regisseur Benno Besson in seiner Anleitung eines Workshops mit „Die Ausnahme und die Regel“ vom 31. 5. - 3. 6. 1996 im „Haus der Buchdrucker“ der IG Medien in Berlin. Besson hatte schon 1975 mit Stahlwerkern im italienischen Terni und 1976 im VEB Secura in Berlin mit diesem Stück gearbeitet (das italienische Bildungsurlaubsgesetz ermöglichte damals die lange Spiel-Zeit und innerhalb des DDR-Betriebes wurden die KollegInnen nach umständlichen Verhandlungen von der betrieblichen Arbeit zur Lehrstück-Arbeit übergeleitet; der jetzige Spiel-Versuch umfaßte ein arbeitsfreies Wochenende und reduzierte somit die verlustig (?) gehende Arbeitszeit: Wie die Zeitläufe sich ändern!). Benno Bessons Lehrstückproben sind in den siebziger Jahren stark beachtet worden und wurden auch dokumentiert.

Den neuen Versuch beschreibt Volker Trauth in der Zeitschrift der IG Medien „Kunst & Kultur“, H. 5., 1996, S. 33,

und Marianne Streisand untersucht das Lehrstück-Spielvorhaben ausführlich und theaterwissenschaftlich wie -pädagogisch in ihrem Beitrag für „Theater der Zeit“, H. 4, 1996, S. 98f. Beide Autoren (wie auch ich) haben aktiv teilgenommen - und das mit Interesse, Spaß und intellektueller wie sozialpolitischer und historischer Anforderung.

Spielleitung als Anregung zur differenzierten Sozialforschung

Ich will an dieser Stelle etwas weiter formulieren, was Marianne Streisand in ihrem Beitrag schon als Frage(n) notiert hat: Ich will auf die Spielleitung (durch Benno Besson) eingehen.

Das Stück „Die Ausnahme und die Regel“ wurde 1930 geschrieben und erhielt den Untertitel „ein kurzes Stück für Schulen“ - war also zur Zeit seiner Entstehung noch nicht von Brecht als Lehrstück (als „learning play“, wie Brecht auch sagte, d. h. als Stück ohne *punktuellen* Lernüberschuß) gedacht.

Die „Ausnahme und die Regel“ kann als Entscheidungsspiel innerhalb der Bedingungen von Ausbeutung, Kapitalismus, Kolonialismus und Klassenjustiz verstanden werden. Pathetisch - fast expressionistisch - und abstrakt spricht Brecht im Prolog von „solcher Zeit blutiger Verwirrung/Verordneter Unordnung, planmäßiger Willkür/Entmenschlicher Menschheit“ (diese Passagen folgen den oben schon zitierten Zeilen des Prologs zur Entwicklung von Konzentrationslagern). Das Stück bekommt dadurch etwas Anachronistisches, Archaisches, Exotisches, Hölzernes und Vereinfachendes in bezug auf historisch-soziale Verhältnisse.

Marianne Streisand fragt soziologisch richtig: „Gibt es solche lineare und monokausale Herr-Knecht-Dichotomie ... noch oder sind die gegenwärtigen sozialen Beziehungen und Abhängigkeiten nicht weitaus komplexer? ... Was ist mit denen, die nicht einmal mehr ‚ausgebeutet‘ werden - wie etwa den Straßenkindern in Moskau oder Rio?“ (S. 99)

Obendrein liefert das Stück eine dialektisch schön ermittelte Lehre durch einen Gerichtsbeschluß.

Dieses Stück also wurde wieder „herausgekratzt“ als Vorlage für das Spielen mit einer Laien-Spiel-Gruppe durch einen versierten Regie-Profi - durch Benno Besson. Auf den ersten Blick ähnelte dessen Spiel-Leitung der eines Theater-Regisseurs (Marianne Streisand hat das sehr gut in ihrem „Theater-der-Zeit“-Beitrag benannt). Auf den zweiten Blick aber lieferte das Stück selber (und nicht die Willkür eines Regisseurs) „Regie“ oder besser: Handlungs-, Arbeits- und/oder Kommunikationsvorschläge - nämlich durch den Prolog, aus dem ich eingangs zitierte... nicht alles so hinzunehmen, wie es erscheint... die Umgebung (auch und gerade die gewohnte) mit Staunen zu betrachten (vielleicht mit selbstkritischem ethnologischem Blick). Der Regisseur, der Spielleiter bzw. die Haltung der Spielleitung (personell, sozial oder als generelle Maxime) ist gewissermaßen und deutlich in den Text schon eingebracht (gar vorgeschrieben) und gilt für den Spielleiter wie für die Selbstleitung der Spielenden untereinander. Aus diesem deutlich sprechenden Prolog-Text können alle Beteiligten immer wieder Signale bekommen, die im Spiel-Fortgang spezialisiert werden. Ja, man könnte auch sagen, daß die Hinweise des Prologs, auch das alte, hölzerne Stück Brechts kritisch zu betrachten, anregen - etwa in Analogie zu Brechts Verständnis von „Historisierung“: dabei „wird ein bestimmtes Gesellschaftssystem vom Standpunkt eines anderen Gesellschaftssystems aus betrachtet.“ (Bertolt Brecht: *Journale I*, in: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 20, S. 405). Also: Historisierend betrachten/spielen wir ein bestimmtes

Benno Bessons Arbeit an den feinen Unterschieden

Theater-Spiel-System von 1930 vom Standpunkt unserer anderen gesellschaftlichen Systemerfahrungen von 1996 ... Das führt mich zu einer weiteren Beobachtung am Beispiel von Benno Bessons Spielleitung. Sie geht meines Erachtens über die ganz sinnliche Spielpraxis hinaus.

Ich nannte dieses Lehrstück etwas hölzern, etwas antiquiert, klassentheoretisch schlicht vielleicht, etwas exotisch, also: nicht mehr auf der Höhe unserer Zeit des Kapitalismus, der Ausbeutung, der Justiz, der Kriege vom Öl usw. (Ich zitiere hier einige generalisierte Vorurteile, auch verständliche kritische Bemerkungen zum Brechtschen Schaffen). Aber gerade solche 'Mängel', solche Antiquiertheit, geraten der Spielpraxis zum Vorteil – nicht nur motivational, nein auch im Hinblick auf soziologische/sozialpsychologische/ökonomische/historische Erkenntnisgewinnung. Ein dichotomisches/bipolares/sich manchmal marxistisch nennendes/ein Freund-Feind-Denken z. B. kann allzu leicht zum Schema, zur schnellen, zur einfachen (vereinfachenden) Antwort werden. Statt eines Denkens in der Wirklichkeit sozialer Klassen, wird Denken (was nach Brecht ein Tun ist) zur Klassifizierung, zum bürokratischen „Abhaken“ (Brecht kritisierte so etwas z. B. an Georg Lukács). Der Blick wird verstellt, statt zur Erhellung von Widersprüchen beizutragen (wie im Prolog gefordert wird). Nun ist mit diesen kritischen Punkten zugleich eine interessante sozialwissenschaftliche Forschungsaufgabe mitformuliert: Nicht nur die großen (und groben) Unterschiede stehen (immer wieder) zur Untersuchung an, sondern es gilt auch, den „feinen Unterschieden“ sich zuzuwenden. Eine Aufgabe für die Spielleitung!

Lehrstück-Spiel-Leitung als Entzerrung von Alltagswissen – für Forschung an der Differenz

Ich will hier vorsichtige Anleihen beim Forschungsansatz des französischen Sozialwissenschaftlers Pierre Bourdieu, der ja eine große empirisch-systematische, handlungstheoretisch fundierte, soziologisch-ethnologische Untersuchung über die „feinen Unterschiede“ in der französischen Klassengesellschaft vorgelegt hat (Frankfurt am Main 1982), wobei er davon ausging, „daß die Klassen' das zu einem bestimmten (Hervorhebung von mir) historischen Moment erfassbare, objektivierte Resultat der Klassifizierungskämpfe (Hervorhebung von mir) darstellen.“ (Pierre Bourdieu: Rede und Antwort. Frankfurt am Main 1992, S. 32): Klassen also als Produkt eines historisch spezifischen „makings“ (E. P. Thompson).

Das wenig Beachtete war Bourdieu wert, erforscht zu werden. Das sollte nicht als sog. Nebenwiderspruch gering beachtet werden. Es sollte ermittelt werden, wie gesellschaftliche Akteurspotentiale verdeckt, aber auch gestärkt werden; wie ein Habitus entsteht und brüchig wird, wie soziale Räume die habituellen Ausprägungen (mit-)bestimmen; also eine Untersuchung zu den feinen Bedingungen gesellschaftlicher und zugleich individueller Sozialisation. Einige Zitate Bourdieus mögen solchen Zugriff, diesen Blick auf soziale Wirklichkeit verdeutlichen:

„Die soziale Wirklichkeit' ... ist ein Ensemble unsichtbarer Beziehungen, die einen Raum wechselseitig sich äußerlicher Positionen bilden, Positionen, die sich wechselseitig zueinander definieren, durch Nähe, Nachbarschaft oder Ferne sowie durch ihre relative Position, oben oder unten oder auch zwischen bzw. in der Mitte usw. ... das heißt eine Analyse der realen Positionen und der objektiven Relationen zwischen diesen Positionen“ ist nötig.

„Auf der einen Seite bilden die objektiven Strukturen, die der Soziologe in objektivistischer Manier, unter Ausschaltung der subjektiven Vorstellungen der Akteure, konstruiert, die Grundlage der subjektiven Vorstellungen, konstituieren

sie die strukturellen Zwänge, die auf den Interaktionen lasten; auf der anderen Seite aber müssen diese Vorstellungen festgehalten werden, will man die individuell wie kollektiv geführten Alltagskämpfe veranschaulichen, deren Ziel die Veränderung oder der Erhalt dieser Strukturen ist.“ (Bourdieu, a. a. O., S. 130)

„Gewiß konstruieren sie (die Akteure, Anmerkung von mir) ihre Weltsicht. Aber diese Konstruktion geschieht unter strukturellen Zwängen... die Dispositionen der Akteure, ihr Habitus, das heißt die mentalen Strukturen vermittelt deren jene die soziale Welt erfassen, (sind) wesentlich das Produkt der Interiorisierung (Verinnerlichung, Anmerkung von mir) der Strukturen der sozialen Welt...“ (Bourdieu, a. a. O., S. 143).

Und nun fast direkt zum Konfliktfeld von Kuli und Kaufmann in „Die Ausnahme und die Regel“ heißt es bei Bourdieu:

„Da die Wahrnehmungsdispositionen tendenziell an die Position angepaßt sind, nehmen selbst noch die am wenigsten privilegierten Akteure tendenziell die Welt als selbstverständlich wahr und akzeptieren sie weitreichender, als man sich vorstellen würde, vor allem dann, wenn man die Situation der Beherrschten mit dem sozialen Auge betrachtet.“ (Bourdieu, a. a. O., S. 144)

Brechts Konfliktstellung in dem Stück scheint dann doch so antiquiert nicht...!

Und: Auf die Bearbeitung gerade der feinen Unterschiede in den Wahrnehmungsdispositionen und sozialen Positionen im Verhältnis von Kuli und Kaufmann z.B. lenkte Besson sein Regisseurs-Spielleiter-Augenmerk und das der Spielerinnen und Spieler! (Im übrigen: Auch ein Theaterreformer wie Keith Johnstone: Improvisation und Theater. Berlin 1993, baut sein Konzept auf den Unterschieden im sozialen Status auf – und das ist auch ansonsten im Theater und in der Dramatik nicht unverbretet – also: Soziologisches und Dramatisch-Theatrales berühren sich nicht nur im Benutzen der Rollen-Metapher.)

Nach diesem Ausflug in Bourdieus Forschungsansatz nun wieder zurück in die Lehr-Stück-Spiel-Praxis und ihre Anleitung: Der Spielleiter/die Spielleiterin tut gut daran – und Besson tat das! – immer auf Nebentöne, auf das Nebenbei, das einem Schema Widersprechende, auf Abweichungen, subjektive Färbungen, auf den sozialen Gestus und sein differenziertes Profil hinzuweisen. Forschungsweisen, Erkenntniswege und Darstellungsweisen sozialer Wissenschaften und Forschungen können und sollten wir an die ästhetische, hier: Lehrstück-Praxis heranführen, sie uns anverwandeln – wie ja auch die Sozialwissenschaften bei Literatur, Ästhetik, Kunstproduktion hospitieren.

Brecht wehrte sich gegen allzu schnelles Lernen und Verstehen; gegen ein Lernen, das fixe Wissensbestände ins Regal stellen wollte (ganz so Paulo Freires Kritik an der Bankiersmentalität beim Lernen und Lehren. Kritik der Wissensanhäufung – für den Erwerb von Handlungswissen/-kompetenz). Brecht wünschte sich und stimulierte mit seinen Produkten die Kritik und die Möglichkeit des „Sond-Anders“. Ein langsames, be(ob)achtendes Lehren und Lernen, das die feinen Unterschiede nicht übersieht, ist ihm wichtig. Die Rolle eines Pädagogen/einer Spielleiterin bekommt in diesem Kontext nicht nur eine gruppenpädagogische oder aus dem klassischen Regieverständnis hergeleitete Begründung. Nein, sie bestimmt sich zusätzlich aus Aufgaben einer differenzierenden, einer z. T. ästhetischen (= wahrnehmungsspezifischen) Sozial-Verhaltensforschung, wie sie etwa Benno Besson im Lehrstück-Spiel gestaltet und modellhaft entfaltet und wie sie Brecht durch Lehrstücke und ihre pädagogische Theorie nahelegt (vgl. auch seine Aufsätze „Die Spielleitung Brechts“, Werkausgabe, Bd. 16, S. 759 ff.; Haltung des Probenleiters (bei induktivem Vorgehen)“, Werkausgabe, Bd. 15, S. 420 ff.; siehe auch Gerd

Benno Bessons Arbeit an den feinen Unterschieden

Koch: Praktikable Vorschläge von Bertolt Brecht für die Arbeit in Theater-Spiel-Gruppen, in: Ders.: Lernen mit Bert Brecht. Frankfurt am Main 1988, S. 316 ff.)

Anschrift des Verfassers:

Sieglindestr. 5
12159 Berlin

Brecht und die absolute Wahrheit des Herrn Kra

oder Auf einen groben Klotz gehört ein grober Keil

Florian Vaßen

Eigentlich soll man ja nicht mit heißer Nadel einen Text schreiben, aber heute nach der Lektüre des neuen Brecht-Jahrbuchs habe ich gedacht: Jetzt reicht's! Ich kenne Herrn Kra nicht persönlich, aber ich kenne Kras Texte - und die sind ein Ärgernis, weil hier ein Autor interessante Forschungsergebnisse auf der Grundlage eines problematischen Wissenschaftsverständnisses vorlegt, das aber in einem Sprachgestus, den ich nur als eitel, arrogant, borniert und verbissen bezeichnen kann.

Das beginnt gleich am Anfang seiner Erwiderung auf Steinweg im Brecht-Jahrbuch 21: Ich habe noch nie so viel aus Zitaten zusammengesetztes Eigenlob in einer Erwiderung gelesen wie an dieser exponierten Stelle von Kras Text. Hat Kra das nötig? Es scheint so.

Es zeugt weiterhin schon von unbeschreiblicher Arroganz, wenn Kra behauptet, daß „es als ein kaum sinnvolles Unterfangen erscheint, sich auf eine wissenschaftliche Debatte mit ihm (Steinweg - F. V.) überhaupt einzulassen. Auf dieser Ebene bewegt sich Steinweg offenbar nur zum Schein.“ Eigentlich müßte Kra das besser wissen, auch wenn er bei seiner Arbeit im Bertolt-Brecht-Archiv Steinweg nicht getroffen hat, weil der einige Jahre zuvor dort war und die historisch-kritische Ausgabe der „Maßnahme“ ediert, das Fatzer-Fragment gesichtet und transkribiert und die Äußerungen Brechts zum Lehrstück zusammengestellt hat.

Was mag Kra zu dem Vorwurf getrieben haben, Steinweg sei „nicht mehr in der Lage zu unterscheiden, was Brecht, was Steinweg ist.“ Die feste Überzeugung, genau zu wissen, „was Brecht (...) ist“, ein hybrider Glaube an die Objektivität der eigenen Wissenschaft? Vor allem wenn man sich Steinwegs Auseinandersetzung mit Kras Polemik und Kritik und die Offenheit und intellektuelle Redlichkeit seiner Argumentation (Brecht-Jahrbuch 20) vergegenwärtigt, dann ist es einfach „unter der Gürtellinie“, daß Kra Steinweg jegliche Wissenschaftlichkeit abspricht; da hilft auch keine Einschränkung in einer Fußnote.

Kaum je zuvor habe ich in einem Text so viel Herablassung - gepaart mit Ignoranz - gefunden, wie in Kras Schlußsatz: „Wen wundert's da, daß sich für seine (Steinwegs-F. V.) Lehrstückarbeit' heute in der Öffentlichkeit kaum noch jemand interessiert?“ Ich kann Kra versichern - und ich kenne die verschiedensten Theater- und Theaterpädagogik-Bereiche und -Organisationen im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus bis nach Brasilien und Australien sehr gut -, daß Steinwegs „Lehrstückarbeit“ auch weiterhin wichtig ist und vielerorts mehr Beachtung findet als Kras 469 Seiten historisch-genetischer Darstellung. Ich frage mich, von was für einer „Öffentlichkeit“ Kra eigentlich spricht, welche er überhaupt kennt? Steinwegs Friedenserziehung und Gewaltprävention mit Hilfe der Lehrstück-Methode ist jedenfalls eher von öffentlicher Relevanz als philologische Faktenhuberei!

Aber das scheint außerhalb des Horizontes von Kras verbissenen Texten zu liegen, fixiert an ein deutliches Feindbild. Wer ist es, den Kra erledigen will? Endlich ist es mir klar geworden - es ist die 68er Generation, die - so Kra - in ihrer „Naivität“ an „Ideologiekritik, Weltveränderung, klassenlose(r) Gesellschaft“ festhält und die deshalb Kras

ganze Mißachtung und Herablassung zu spüren bekommt. Man kann sicherlich viel gegen die Marxsche Theorie und die Frankfurter Schule sagen, sie als „Köhlerglaube“ zu denunzieren, ist jedoch schon eine beachtliche Leistung von Kra.

Da bleibt er dann doch lieber bei der reinen Wissenschaft, denn die ist ja angeblich frei von so verwerflichen Dingen. Vergessen scheint die Positivismuskritik, unbekannt die Tatsache, daß selbst Faktensammlungen - und Kra geht ohne Zweifel in seinen Texten weit darüber hinaus - schon in Auswahl, Zusammenstellung und Gliederung eine Interpretation der Wirklichkeit bedeuten. Selbst die ehrwürdige Hermeneutik mit ihrer Annäherung an den Text scheint als theoretisches Problem nicht präsent. Daß es sich hier um grundlegende wissenschaftstheoretische Fragestellungen handelt, kommt also Kra mit seiner Lehre von der einen objektiven Wahrheit nicht in den Sinn. Selbstreflexion, d. h. Reflexion der eigenen theoretischen und methodischen Voraussetzungen, scheint er nicht zu kennen. Er versteht nicht, daß sein Interpretationsansatz, seine Sichtweise, sein methodischer Zugriff nicht „im luftleeren Raum“ flottieren, sondern fundiert sind in einem historischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Kontext.

Doch all das ficht Kra nicht an. Er ist überzeugt, daß man die „Darstellung geschichtlicher Sachverhalte von deren Reflexion und Aneignung unter dem Aspekt aktueller Interessen und Anforderungen“ strikt trennen kann. Dementsprechend heißt es in seiner Überschrift - sicherlich in polemischer Absicht, im Kern aber gleichwohl borniert dichotomisch - : „Literaturwissenschaft oder Weltveränderung“. Was für eine großartige Alternative! Wenn es sie denn gäbe, würde sich sicherlich jeder vernünftige Mensch für die Weltveränderung entscheiden, denn unsere Welt hat es mehr als nötig! Außerdem - eine Literaturwissenschaft ohne gesellschaftliche Relevanz ist Onanie, aber die befriedigt ja bekanntlich auch!

Ist es also ein neuer Historismus, wenn das Denken von Herrn Keuner laut Kra auf die Zeit um 1930 eingegrenzt wird und Kra „etwas über die Lehrstücktheorie und -praxis Brechts und seiner musikalischen Mitarbeiter in Erfahrung bringen“ will, ohne jegliche Reflexion über deren heutige Relevanz?

Aber da stolpere ich über Kras Text, wieso spricht Kra von Brecht und seinen Mitarbeitern? Muß es nicht heißen: die Lehrstücktheorie und -praxis der Komponisten und ihres Librettisten, sprich literarischen Mitarbeiters Brecht, denn die Lehrstücke sind ja - laut Kra - „keine Theaterstücke, sondern (vokal)musikalische Gebrauchskunst für Laienmusiker und Laienspieler.“ Wäre dann diesem Gegenstand nicht primär eine musikwissenschaftliche Analyse angemessen, die Kra - wie er selbst sagt - aber nicht schreiben will und auch nicht geschrieben hat. Irgend etwas scheint da nicht zu stimmen - fragt sich nur bei wem?

Für meine zweimonatige theoretische und praktische Arbeit mit Brechts Lehrstücken, d. h. genauer mit dem Fragment „Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer“, an der Universität São Paulo, wo im übrigen die Lehrstücktheorie und -praxis sehr lebendig und verbreitet ist, allerdings u. a. - Kra

Brecht und die absolute Wahrheit des Herrn Kra

wird es nicht begreifen - vermischt mit Viola Spolins Improvisationstechniken, hatte ich Kra's Buch nochmals intensiv gelesen und wollte eine ganz normale Rezension mit dem Schwerpunkt Lehrstückpraxis schreiben. Das ist mir nun gründlich mißlungen, aber das macht nichts! Dieser „grobe Keil“ schien mir notwendiger als nochmals die Verdienste, aber auch Brüche in Kra's Argumentation nachzuzeichnen, als seine genaue Analyse etwa der Baden-Badener Musiktage, von „Der Ja-Sager und der Nein-Sager“ oder der Rezeption der „Maßnahme“, aber auch seine Verabsolutierungen hervorzuheben.

Genau das nämlich, was Kra - wie ich meine, im ganzen zu unrecht - Steinweg vorwirft, d. h. eine zwanghafte Vereinheitlichung und falsche Systematik der Lehrstück-Theorie, betreibt Kra selbst. Ausgehend von der sehr detaillierten Analyse der Anfänge des Lehrstücks - die Lehrstücke seit dem „Jasager“ werden wesentlich kürzer abgehandelt (zu dreien gab es ja auch keine Musik!) und die Lehrstück-Fragmente sind nicht mal einer kursorischen Erwähnung wert - unternimmt Kra den krampfhaften Versuch einer Vereinheitlichung zur „(vokal)musikalischen Gebrauchskunst“. Doch gerade die von Kra selbst nachgewiesene Heterogenität und historische Entwicklung der Brechtschen Lehrstücke, ihrer Form, ihrer politischen Intentionen verhindern diese Reduzierung auf einen „Spieltypus“.

Literatur:

Klaus-Dieter Krabiel: Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltypus, Stuttgart 1993.

Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik H. 19/20/21, 1994 mit dem Themenschwerpunkt „Brecht Lehrstücke“

Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik H. 23/24/25, 1995 mit Nach-Schlägen zum Bertolt-Brecht-Lehrstück-Heft

Reiner Steinweg: Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis, Frankfurt 1995, insbesondere S. 110-117.

Selbst wenn Brecht von den Lehrstücken als „Versuchen“ spricht, „die sich zwar theatralischer Mittel bedienen, aber die eigentlichen Theater nicht benötigen“, in denen „die spielenden“ „kritik“ üben „durch ein überlegtes anders spielen“ und „deren besondere Gesetze“ er „in einer ausführlichen Theorie der Pädagogien“ „darzulegen beabsichtigt“, kann das so nicht gemeint sein, einfach weil Theater, überlegtes anders spielen und die Pädagogien nicht in den von Kra konstruierten Lehrstücktypus passen.

Unverständlich bleibt mir, wie jemand, der bestimmte historische Sachverhalte so differenziert nachzeichnet und erörtert, gleichzeitig so schematisch und reduktionistisch vorgehen kann. Kra scheint mir besessen von einer fixen Idee, gemeint ist natürlich nicht die von der Veränderung der Welt, sondern die von der Veränderung der Brecht-Forschung - ein Eiferer für die „reine Lehre“, dessen Vorwurf einer „leicht neurotisierten Atmosphäre gegenwärtiger Brecht-Debatten“, wie er in Heft 23/24/25 der „Korrespondenzen“ formuliert, auf ihn selbst zurückfällt.

Wie wär's mal mit einem Lehrstück-Praxis-Seminar bei Reiner Steinweg, doch das interessiert Kra ja nur als „adäquate Realisierung von Brechts Lehrstückmodell“. Da hat Steinweg aber Glück gehabt!

Reiner Steinweg: Re-Konstruktion. Irrtum, Entwicklung oder Denken fürs Museum: Eine Antwort auf Klaus Krabiel, in: Brecht-Jahrbuch 20, 1995, S. 217-237.

Klaus-Dieter Krabiel: Literaturwissenschaft oder Weltveränderung: Bemerkungen zu Reiner Steinwegs Kritik, in Brecht-Jahrbuch 21, 1996, S. 275-287.

Anschrift des Verfassers:

Immengarten 5
30177 Hannover

Brasilianische Theater-Impressionen oder Erfahrungssplitter von Theatralität

Florian Vaßen

Brasilien - das heißt nicht nur hierzulande Musik und Tanz, Körper und Rhythmus, Bewegung und Ausdruck, auch und gerade im Theater und in theatralen Prozessen des Alltags. Dieses gängige (Vor-)Urteil findet sich mehr oder weniger differenziert in allen Reiseführern und vielen Reiseberichten. Dreieinhalb Monate, von Ende April bis Anfang August 1996, hatte ich Zeit zu überprüfen, ob das stimmt. - Es stimmt! Wobei bei einem so großen Land natürlich große Unterschiede bestehen, vor allem zwischen dem „schwarzen“ Nordosten und dem „weißen“, häufig deutschstämmigen Süden. Auch soziale Unterschiede spielen sicherlich eine Rolle, obwohl es nach meinen Beobachtungen hier keine eindeutigen oder gar eindimensionalen Zuordnungen gibt. Diese theatralen Phänomene beschränken sich also nicht auf die Unterschicht, auch Studierende der Eliteuniversität von Sao Paulo spielen z. B. einfach so Gitarre vor der Mensa, trommeln einen Musikrhythmus auf die Tischplatte, singen volkstümliche Lieder und kennen sogar noch deren Texte.

Unvergesslich ist mir eine Begebenheit, nämlich wie jugendliche Fußballfans in Recife auf dem Weg zu einem Spiel einen ganzen Bus des öffentlichen Nahverkehrs zu einem riesigen Klangkörper, sprich zu einer Trommel, verwandelten und zwar, ohne daß die übrigen Fahrgäste des vollbe-

setzten Busses oder der Fahrer sich irgendwie negativ geäußert hätten oder gar handgreiflich geworden wären. In Deutschland hätte diese musikalisch-theatrale Inszenierung in Beschimpfungen, einer Schlägerei oder gar bei der Polizei geendet.

Sehr differenzierte Trommelmusik, die mit dem ganzen Körper produziert und rezipiert wird, ist auch für *Olodum* charakteristisch. Ursprünglich eine Karnevalsgruppe ist *Olodum* längst zum Kern einer sozialen Bewegung geworden, die z. B. in den bevorstehenden Bürgermeisterwahlen von Salvador de Bahia eine zweifach marginalisierte Kandidatin unterstützen - „uma mulher negra“ (eine schwarze Frau). Daß *Olodum* gleichzeitig in einem Musikvideo mit Michael Jackson auftritt, ist dabei offensichtlich kein Widerspruch.

Ganz anders und doch in die gleiche Richtung weisen meine nächtlichen Erfahrungen mit dem *Candomblé*, jenem synkretistischen Kultus, in dem die Naturreligion der Joruba-Sklaven und der Katholizismus der Kolonisatoren und Sklavenhalter sich vermischen. Trance, das zentrale rituell-theatrale Moment des *Candomblé* und Ausdruck dafür, daß ein Gott oder eine Göttin von einem Menschen Besitz ergriffen hat - so würde ich das jedenfalls aus meiner

Brasilianische Theater-Impressionen

europäisch-christlichen Sicht formulieren -, basiert auf Trommelrhythmus und Tanz. *Candomblé* ist Ausdruck einer besonders prägnanten „cultural performance“ der Schwarzen im Nordosten Brasiliens, die inzwischen auch in die weiße Bevölkerung hineinwirkt.

Selbst die allseits bekannte Körperlichkeit von Copacabana hat etwas Faszinierendes, obwohl sie sehr stark - wie z. B. in Kalifornien, aber auch anderswo - den Mechanismen von Tauschwert und Warenästhetik unterliegt. Auch sind nicht alle BrasilianerInnen nach den gängigen Standards schön, viele sind klein und dick oder dünn - gerade Armut und Not graben ihre unverkennbaren Zeichen in die Körper. Aber diese Menschen, vielleicht noch mehr als die Schönheiten von Copacabana, haben sich eine gewisse Würde bewahrt, „stehen zu ihrem Körper“ - eines der wenigen Dinge, die ihnen noch gehört, wie sie jedenfalls glauben - und bewegen ihn oft sehr selbstbewußt und frei.

Auf Märkten und Jahrmärkten, Festen und Veranstaltungen ist immer der ganze Körper im Spiel. Korporalität, Inszenierung, Performance und Wahrnehmung, um zentrale Begriffe der aktuellen Diskussion um Theater und Theatralität zu nennen, sind sehr ausgeprägt und von großer Bedeutung. Allenthalben merkt man, daß in Brasilien trotz Industrialisierung und Hochtechnologie immer noch eine starke orale Tendenz vorherrscht, wie in vielen Ländern der sog. Dritten Welt. bzw. Schwellenländern. Reden, Erzählen und Singen sind von großer Bedeutung, und keineswegs nur Touristen werden von Straßensängern in einem eigenartigen Singsang, begleitet von der Gitarre, in Alltagsgeschichten besungen. Koloniale Unterdrückung bis ins 19. Jahrhundert, aktueller Analphabetismus und orale schwarzafrikanische Kultur-Traditionen sind hierbei neben der modernen oralen „Fernseh-Kultur“ zweifelsohne von besonderer Bedeutung.

Natürlich ist in Brasilien auch die „Erlebnis- und Spektakel-Kultur“ weit verbreitet - wie in Europa; gerade Teile des weltberühmten Karnevals von Rio, den ich wegen der Zeit meines Aufenthalts nicht erleben konnte, gehören sicherlich inzwischen hierher.

Auf der einen Seite also ein sehr lebendiges, ausgeprägtes, für einen Europäer fremdes und bisweilen befremdliches Theater des alltäglichen Lebens - vom Jahrmärkteverkäufer, der seine Ware in jeder erdenklichen Form anpreist, über den gestenreichen Fernsehansager und den Sportreporter mit seinem markerschütternden Tooor-Schrei („gol“) bis zur Show hochrangiger Politiker, die Politik als ein Spiel zu betreiben scheinen, das auch nicht vor Lüge, Denunziation und Korruption zurückschreckt.

Auf der anderen Seite religiöse Feiern, Kulte und Rituale, Feste, Karneval und Tanz - vom Kampftanz *Capoeira* bis zum Samba - sowie Massen-Sportveranstaltungen als „cultural performance“, die das Alltagsleben prägen und strukturieren und zwar in einem für einen Mitteleuropäer erstaunlichen Maße.

Zum dritten wäre von dem sog. Kunst-Theater zu sprechen - und hier tun sich für mich nun eigenartige Widersprüche auf. Mir scheint es, als ob die große Geste, das laute Reden, der bewegte Körper im Theater nicht ebenso lebendig und ausdrucksstark wirken wie im Alltag, sondern eigenartig starr und unecht, ja bisweilen deplaziert. Oder ist es gar nicht dieselbe brasilianische Ausdrucksform, übertragen von der Straße auf die Bühne, sondern eine andere nicht volkskulturell geprägte Tradition, die hier zum Tragen kommt, nämlich die der „Theater-Rhetorik“ der europäischen Romania?

Wenn Schauspieler, wollen sie Wut ausdrücken, in der Regel laut schreien und wild gestikulieren, ich jedoch nie kalte Wut, bzw. die kurze messerscharfe Bewegung als deren Ausdruck gesehen habe, dann widerspricht das meinen Sehgewohnheiten und Theatererfahrungen, es wirkt auf

mich ungewollt künstlich, vor allem weil es dabei kaum verfremdende Stilisierung gibt, sondern zumeist ein intensives psychologisches Ausspielen. Es ist eigenartig fremd für mich, daß es auf der Bühne so „wild einhergeht“. Aber warum fällt mir das nur dort (störend?) auf, nicht aber auf der Straße? Es liegt offensichtlich an meinem Verständnis von Theater, meiner kritischen Sicht von Deklamation und Rhetorik bzw. an meiner Vorliebe für ein stilisierte und verfremdendes Theater oder - falls psychologisch - für ein reduziertes, leises. Das ist natürlich eine sehr subjektive Sichtweise und meine Beobachtungen sind auch insofern zu relativieren, als ich als Fremder mit begrenzten Sprachkenntnissen in relativ kurzer Zeit begrenzt auf Sao Paulo nur einen kleinen Ausschnitt des brasilianischen Theaters kennen gelernt habe. Doch wegen der Ähnlichkeiten und Wiederholungen bei völlig verschiedenen Inszenierungen, Stücken und Ensembles vermute ich gleichwohl eine allgemeine Tendenz. Beispielhaft greife ich vier Inszenierungen heraus:

„König Ubu“ („Rei Ubu“) von Alfred Jarry war meine erste brasilianische Theatererfahrung. Diese präsurrealistische Parodie auf Shakespeare verlangt natürlich nach Komik, aber inszeniert als Zirkus mit Clowns, Feuerschluckern, Zauberern, Einradfahrern und Seilakrobaten, mit Rockmusik und fast nackten Frauen sowie einer dazu eigenartig kontrastierenden Tendenz zu großer Symbolik war es zwar eine lebendige, aber doch sehr klamaukhafte und die ernste Dimension des Textes völlig verdeckende Aufführung. Es folgte „Der zerbrochene Krug“ („A Bilha Quebrada“), und auch hier verschwand Kleists tragischer Unterton völlig hinter pantomimischer Virtuosität, einer fast albernen, mit piepsiger Stimme sprechenden Eve und einem richtig schönen happy end. Selbst in der Inszenierung des sozialkritischen Stückes „Perdoa-me por me traíres“ („Verzeih mir, daß du mich betrügst“) von Nelson Rodrigues, die stark von einer satirischen und grotesken Haltung geprägt war und die in ihrer experimentellen Spielweise und Bühne z. T. sehr eindringlich wirkte, wird für mein Gefühl zu viel geschrien oder mit großer Geste geredet; es geht sehr laut zu, jegliche Zwischentöne fehlen! Am problematischsten fand ich schließlich die Aufführung von „O Mambembe“, einem Volkstheater über eine reisende Volkstheatergruppe, in dem mit „falschem Ton“ und banaler Darstellung eher eine unbeabsichtigte Karikatur auf das Volkstheater geliefert wurde denn eine theatrale Wiederbelebung.

Am erhellendsten für Unterschiede in den Inszenierungsstilen, die man vielleicht auf eine theatral-kulturelle Differenz zurückführen kann, ist meines Erachtens jedoch der Vergleich von Robert Wilsons und Marcio Aurélios Inszenierung von Heiner Müllers „Hamletmaschine“. Erstere stellt eine sicherlich extreme Reduzierung und Stillstellung von Müllers Theatertext dar und neigt zu statischer Bildlichkeit, arbeitet aber gleichwohl in der variierenden Wiederholung die Differenz im Gleichen mit besonders bildhafter-theatraler Intensität heraus. Letztere dagegen ist ganz auf die Ausdrucksfähigkeit der berühmten brasilianischen Tänzerin Marilena Analdi konzentriert, die mit starker Körperlichkeit, expressiven Bewegungen, großen, starken Gesten und lauter, gefühlsbetonter Stimme untermalt von Musik in einer Solonummer die „Hamletmaschine“ ganz allein spielt. Zumindest in den Videoaufzeichnungen schien selbst für die brasilianischen Zuschauer Wilsons streng stilisierte Inszenierung in ihrer Härte und Kälte für Heiner Müllers Text angemessener als Analdis Expressivität.

Während also nach meinen Erfahrungen in Brasilien „cultural performance“ in ihren Improvisationsformen (im Sinne von freiem, variablen Zusammensetzen von Vorhandenem) und ihrer Korporalität als Ausdruck von „elementaren Lebensbedürfnissen“ und sogar in ihrer Verbindung zu einer „anderen Welt“, ausgedrückt in einer eigenen (Körper-)Sprache und eigenen „Organisationsformen“ (Münz), sehr lebendig ist, während gleichermaßen die

Brasilianische Theater-Impressionen

Alltagstheatralität im Sinne von Rolle und Inszenierung stark ausgeprägt ist, wenn auch z. T. zwecks Herrschaft und Unterdrückung, blieb das brasilianische Kunst-Theater für mich eigentümlich starr und blaß. In jedem Fall existiert in Brasilien - um in Münz' Begrifflichkeit zu sprechen - ein anderes „Theatralitätsgefüge“ als in Deutschland. Dieses Theatralitätsgefüge blieb mir in Teilen durchaus fremd, - der Fremde aber - war ich!

Anschrift des Verfassers:

Immengarten 5
30177 Hannover

Veranstaltungshinweise

Off-Theater Düsseldorf: Das Fortbildungsprogramm

Das Düsseldorfer Off-Theater besteht seit über fünf Jahren. Nachdem zwischen 1990 und 1992 auch mehrere von Stadt, Land und Bund geförderte Theaterproduktionen realisiert wurden, beschränkt sich das Off-Theater seit 1993 auf die Durchführung von Lehrgängen im theaterpädagogischen Bereich (Theater/Spielleitung).

Zur Zeit laufen drei berufsbegleitende zweijährige Spielleiterlehrgänge, bei deren Abschluß ein Zertifikat erteilt wird. Diese Maßnahmen beinhalten fünf Wochenendseminare sowie ein siebentägiges Kompaktseminar pro Jahr. Der Umfang liegt bei insgesamt circa 280 Unterrichtsstunden.

Die Maßnahmen werden jeweils von einem vierköpfigen Dozententeam geleitet, wobei jede(r) Dozent(in) einen speziellen Schwerpunkt vertritt.

Die meisten Fortbildungen werden in landschaftlich reizvoll gelegenen Tagungshäusern im Raum Wuppertal, Langenberg und Köln durchgeführt (Vollpension/Ein- und Zweibett-Zimmer). Neue Lehrgänge beginnen 1997.

Die Fortbildung „Theater/Spielleitung“ will bei der Weckung/Wiederentdeckung der eigenen Spielfreude ansetzen, in schauspielerische Grundlagen einführen, einige Theaterformen und -genres vorstellen (Bewegungs-, Sprech-, Animations-, Improvisations- sowie Maskentheater) und auch theoretische Fragestellungen der Theaterpädagogik behandeln.

Die Ziele:

- Kennenlernen der theaterspezifischen Wahrnehmungs-, Erlebens-, Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten
- Vermittlung der Grundlagen von Körpererfahrung, schauspielerischer Rollenarbeit und Regie
- Einblicke in Theater als pädagogisches Medium
- Befähigung zur Durchführung eigener Theaterprojekte mit unterschiedlichen Zielgruppen und Altersstufen
- Reflexion der spiel- und theaterpädagogischen Methoden und der eigenen Spielleiterpraxis

Im zweiten Jahr der Fortbildung wird großer Wert auf die Durchführung eines Eigenprojektes gelegt. Dieses soll von den TeilnehmerInnen extern mit einer eigenen Gruppe realisiert werden, wobei sich der Umfang am jeweiligen Praxisfeld orientieren soll und von einem Kompaktseminar bis zur Erarbeitung einer eigenen Aufführung reichen kann.

Dabei werden die TeilnehmerInnen durch die Kursleitung und die eigene Fortbildungsgruppe supervidiert. Der Lehrgang wird mit der Erstellung eines Projektberichts abgeschlossen.

Die Maßnahmen richten sich an LehrerInnen, PädagogInnen, Kultur- und SozialpädagogInnen, ErzieherInnen, therapeutisch Tätige sowie an alle, die Theaterprojekte im beruflichen und privaten Rahmen initiieren wollen.

Sie sind vom Kultusministerium NRW als Fortbildung „weiterer Träger“ für LehrerInnen anerkannt. InteressentInnen aus NRW, die nicht im Schuldienst sind, können außerdem Bildungsurlaub nach dem AWBG beantragen.

Einführungsseminare zu den beiden neuen Lehrgängen finden ab dem 8./9. März 1997 in Wuppertal statt. Anmeldung ist ab sofort möglich. Weitere Auskünfte und Anmeldung beim Off-Theater e. V., Dianastraße 25, 40223 Düsseldorf, Telefon 0211/3983523 und Fax 0211/3982529.

Fachtagung: „Theater, Trotz und Therapie“

Vom 18. - 20. November 1996 veranstaltet das Europäische Zentrum des Internationalen Amateurtheaterverbandes (iata/aia) in der Zusammenarbeit mit dem Bund Deutscher Amateurtheater (BDAT) und dem Theaterpädagogischen Zentrum (TPZ) in Lingen (Ems) ein europäisches Seminar zu dem Theaterkomplex der Theaterarbeit mit behinderten und nicht behinderten Kindern und Jugendlichen. Eingeladen werden Künstler, Theaterpädagogen, Sozialpädagogen etc., die Erfahrungen in dem Bereich mitbringen. Praxisbeispiele und Videodokumentation ergänzen die Referate und Beiträge von Fachleuten aus verschiedenen europäischen Ländern. Abends gibt es u.a. Auftritte der „Blaumeier“ aus Bremen sowie der Gruppe „Tabuwta“ und der Theaterwerkstatt „Lebenshilfe“ aus Nordhorn.

Information und Anmeldung: Europäisches Service Zentrum der iata/aia, Karolinenstr. 11, 49808 Lingen, Tel.: 0591/3941, Fax: 0591/51131

Das besondere Seminar: „Ein Spiel mit Shakespeare“

TPZ Lingen

Der Bremer Schauspieler und Regisseur Norbert Kentrup - Ensemblemitglied der Bremer Shakespeare Company - leitet vom 7. - 9. November 1996 im TPZ Lingen ein Theaterseminar, das den TeilnehmerInnen die Gelegenheit geben soll, Shakespeare-Texte völlig neuartig kennenzulernen und im spielerischen Vollzug zu erleben.

Die Frage nach „Shakespeare heute“, die Umsetzung seiner Stücke im leeren Raum, die Geschichte des Globe-Theater und last but not least die Arbeitsweise der Bremer-Shakespeare-Company werden dabei zu wichtigen Eckpfeilern in der gemeinsamen Arbeit.

Die Werkstatt richtet sich an all diejenigen, deren privates oder berufliches Interesse dem Theater gilt, d.h. Theaterpädagogen, Sozialarbeiter, Sozialpädagogen, Lehrer, Amateurschauspieler...

Kursgebühr: DM 300,- / 250,-

Information und Anmeldung: Theaterpädagogisches Zentrum, Universitätsplatz 5 - 6, 49808 Lingen, Tel.: 0591/5033

Sich tanzend ausdrücken! - Ein Tanzseminar zwischen Theater, Modern Dance und Butoh

Sabine Seume, Solotänzerin aus Düsseldorf, gibt vom 5. - 8. Dezember 1996 im Theaterpädagogischen Zentrum in Lingen ein Tanzseminar, in dem die vielfältigen Möglichkeiten, sich tänzerisch auszudrücken, ausgetestet werden sollen. In die Arbeit von Sabine Seume fließen Elemente des Tanztheaters des Modern Dance und des Butoh Tanzes ein.

Kursgebühr: DM 200,- /150,-

Information und Anmeldung: Theaterpädagogisches Zentrum Lingen, Universitätsplatz 5 - 6, Tel.: 0591/5033

Diplom-Studiengang „Kommunikation“ mit Schwerpunkt Theaterpädagogik in Lingen

Der über die FH Osnabrück in Lingen angebotene viersemestrige Aufbau-Studiengang bietet als Studienabschluß erstmals ein staatlich anerkanntes Diplom mit ausgewiesener theaterpädagogischer Qualifizierung. Der Studiengang kann auch berufsbegleitend belegt werden.

Innovativ an dem Studiengang ist die im Basisstudium sichergestellte Verschränkung der Darstellenden Kommunikation mit der medialen und der instrumentellen (= Public Relations). Theaterpädagogik wird damit aus medientheoretischer und betriebswirtschaftlicher Sicht befragbar, wie sie umgekehrt die Arbeits- und Vermittlungsformen dieser Fachbereiche für sich beerben

kann. Im Vertiefungsstudium haben die Studierenden dann die Wahl zwischen Theaterpädagogik/Darstellende Kommunikation, Journalismus/ Medien und Public Relation/Öffentlichkeitsarbeit. Eine exemplarische Verschränkung der verschiedenen Öffentlichkeitsbereiche in Projekten wird dabei angestrebt.

Als Kooperationsprojekt ist der Studiengang im besten Sinn interdisziplinär. Er versucht, auf den Bedarf an vielschichtiger kommunikativer Kompetenz mit einem entsprechend vielschichtigen Studienangebot zu antworten. So genügt etwa für die Arbeit in Theaterpädagogischen Zentren schon lange nicht mehr, Körper und Stimme angemessen zu gebrauchen oder über Bühnen-Präsenz Menschen fesseln und überzeugen zu können; der Umgang mit Medien ist vielmehr ebenso notwendig geworden wie die betriebswirtschaftlich fundierte Öffentlichkeitsarbeit. Und der Ingenieur oder Betriebswirt klagt umgekehrt über mangelnde Qualifikationen in den Bereichen Körperausdruck, Rhetorik, Ausdruckskunst, Kreativität. Der Studiengang vermittelt das eine wie das andere.

Studienvoraussetzung ist ein Hochschul- oder Fachhochschulabschluß, gleich welcher Studienrichtung, bzw. ein Kompetenznachweis durch erforderliche Eignung im Beruf oder auf andere Weise.

Informationen zum Studienschwerpunkt „Theaterpädagogik“ erhalten Sie bei: Dr. Bernd Ruping c/o Theaterpädagogisches Zentrum Lingen, Universitätsplatz 5-6, 49808 Lingen; Telefon: 0591/5033, Fax: 0591/3309

Bewerbungen für das Sommersemester 1997 an: Fachhochschule Osnabrück, Postfach 1940, 49009 Osnabrück. Tel.: 0541/969-2057. FAX: 0541/969-2066.

Impressum

Herausgeber und verantwortlich im Sinne des Presserechts: Florian Vaßen, Gerd Koch und Bernd Ruping für die Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V. und den Bundesverband Theaterpädagogik e.V.

Redaktion: Florian Vaßen

Grafik, Satz, Herstellung: Media diSain, 53797 Lohmar

Druck: PrimaPrint, 50674 Köln

Preis: DM 10,- zzgl. Versandkosten (für Mitglieder von BUT und GfTh im Mitgliedsbeitrag enthalten)

ISSN-Nr. 0941-2107

Bestelladressen:

- Bundesverband Theaterpädagogik e.V., Genter Str. 23, 50672 Köln,
- Gerd Koch, per Adr. Alice-Salomon-Fachhochschule für Sozialarbeit und Sozialpädagogik Berlin-Schöneberg (ASFH), Karl-Schrader-Straße 6, 10781 Berlin,
- Florian Vaßen, per Adr. Universität Hannover, Seminar für Deutsche Literatur und Sprache, Königswortherplatz 1b, 30167 Hannover.

Abbildungsverzeichnis

Titelbild unter Verwendung eines Photos von Thomas Pelzner, Lingen.

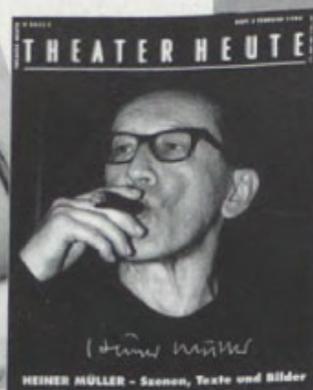
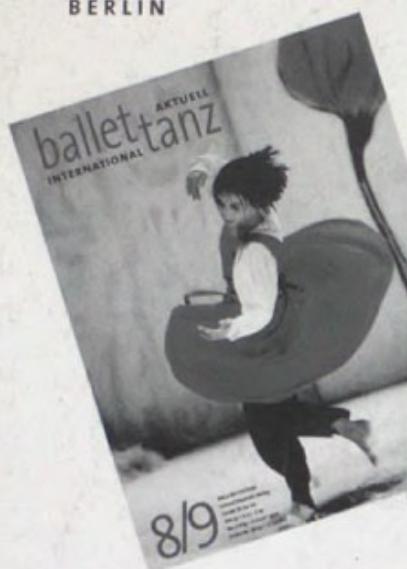
Seiten 3, 23, 25, 29, 30-34, 37: Aufnahmen vom Europäischen Zirkus-Theater-Camp im Juli und August 1996 in Lingen/Ems. Ein Projekt der Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung e.V. (LKJ) und des TPZ Lingen. Fotograf: Thomas Pelzner, Lingen.

Seiten 6, 9, 11, 38, 46, 48: Aufnahmen vom 7. Bundestreffen Jugendclubs an Theatern im Juni 1996 in Stuttgart. Fotograf: Gudrun Bublitz, Stuttgart.

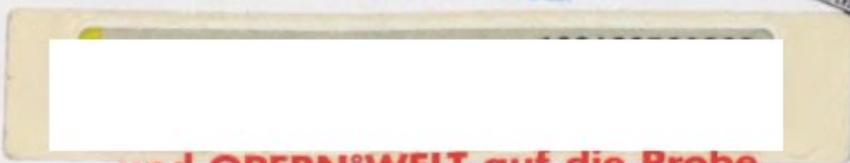


FRIEDRICH
BERLIN

Kultur Zeit Schriften



nicht entleihbar



und OPERN°WELT auf die Probe

Ich möchte die folgende

Zeitschrift im Probe-Abo

[3 Monate für 25,- DM ohne weitere

Verpflichtung] kennenlernen.

Probe-Abo

THEATER HEUTE

**ballet^{AKTUELL}
INTERNATIONAL tanz**

OPERN°WELT

Ich möchte das Jahrbuch OPERN°WELT/

THEATER HEUTE für 36,- DM oder

das Doppelheft von ballet international/tanz aktuell

für 32,- DM bestellen.

Jahrbuch

das Jahrbuch

[Bestnr. 51991]

das Heiner-Müller-Heft

[Bestnr. 51050 • DM 17,-]

das Doppelheft

[Bestnr. 55031]

das Jahrbuch

[Bestnr. 52992]

Name _____

Straße _____

PLZ/Ort _____

Datum/Unterschrift _____

A06

Bitte kopieren Sie diese Seite, und senden Sie Ihre Bestellung an folgende Adresse:

Abonnement-Verwaltung
Friedrich Berlin
Kulturzeitschriften Verlag
Postfach 100 150
D - 30917 Seelze

oder schicken Sie ein Fax: 0511/ 4000 470